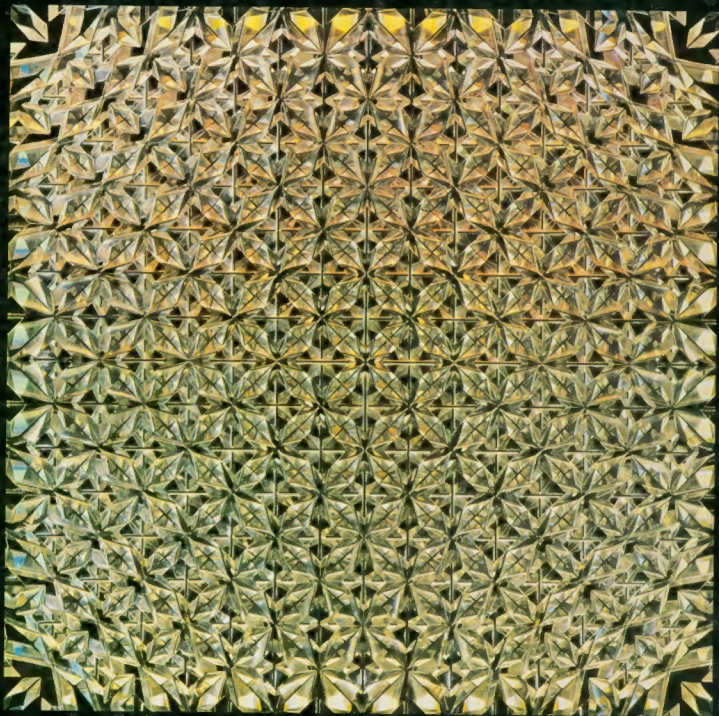
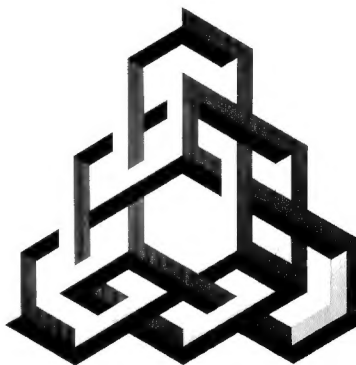
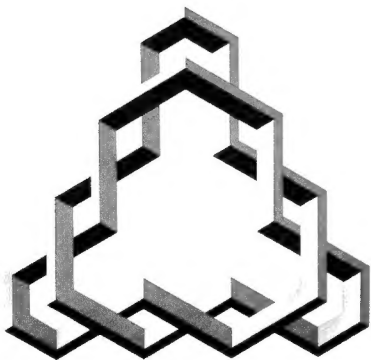
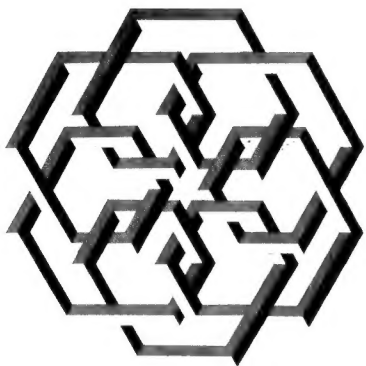


۳۷

فکر و فن





FIKRUN WA FANN

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الاسكندرية



BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الاسكندرية

Herausgeber: Annemarie Schimmel und Albert Theile

تصدرها أنا ماري شيميل وألبرت تايله

دوريات إهداء

٤١ بيتر باخمان ، الواقع والأسطورة في الشعر العربي
الحرفي القرن العشرين

Peter Bachmann, Realität und Mythos in der
„freien“ arabischen Dichtung des zwanzigsten
Jahrhunderts

٦٢ كريستوف برجل - الثورة ضد القدر كمسألة
دينية ووجودية في مسرحية المسعدي «السد»

J. C. Bürgel, Die Auflehnung gegen das Schicksal
als religiöses und existentielles Problem in
Mas'adis Drama „Der Damm“

٧٠ بولنت أشيقت ، نحت النور من الصخر ، قصائد
Bülent Ecevit, Ich meißelte Licht aus Stein,
Gedichte

٧٢ راينر تسيرمان ، فن «الجيل المفقود»
Rainer Zimmermann, Kunst der verschollenen
Generation

٨٧ الفنان اليمني فؤاد الفتاح
Der jemenitische Maler Fuad al-Futaih

٨٨ نعي المستشرق أوتو شبيس
Nachruf auf Otto Spies

٩٠ كتب جديدة عن العالم الاسلامي
Neue Bücher über die islamische Welt
Übersetzung aus der modernen arabischen
Literatur

٩٤ ألفريد فرج ، الجرباب
Alfred Farag, Der Sack

٢ أنا ماري شيميل ، تمهيد
Annemarie Schimmel, Vorbemerkung zu Goethe

٤ يوهان فولفغانغ جوته ، النشيد الحمدي
J. W. Goethe, Mahomets Gesang

٥ كلاوس فولكر ، مولد أسطورة فاوست وحياتها
Klaus Völker, Die Geburt der Faust-Legende
und ihr Fortleben

١١ ناجي نجيب ، جوانب من استيعاب جوته في العربية
نظرة تاريخية
Nagi Naguib, Zur Rezeption Goethes im Arabischen
Historischer Überblick

١٤ كيف استوعب العقاد «فاوست»
Aqqads Rezeption von Goethes „Faust“

١٧ العقاد و «ترجمة شيطان»
Aqqad und der „Lebenslauf eines Teufels“

٢٢ توفيق الحكيم و «عبد الشيطان»
Taufiq al-Hakims Buch „Der Teufelspakt“

٣٠ القصيدة العينية أو النفس الناطقة لابن سينا
ومخطوطة «النفس» لابن حزم

تحقيق ودراسة عبد الوهاب ملا
Avicennas Gedicht „Die vernünftige Seele“
und Ibn Hazms Schrift „Das Erkennen des
Selbst“

صورة الغلاف كارل جرستر ، منشور ، كتلة زجاجية مصقولة ، وضو ، ملون متغير ، ١٩٥٨ - ١٩٦٧ ، مجموعة وورث سرنوف ، نيويورك .

صور الغلاف الداخلية (صفحات ٢ و ٣) فرانس تسيجر ، تكوينات مركبة (كولاج)

مصدر الايحاء هو للنص الاسلامي الذي درسه الفنان بوجه خاص في القاهرة . ويستخدم الفنان مواد متنوعة ويرى أن أعماله تشير الى ما فرغ الواقع .

صورة الغلاف الخلفية كارل جرستر ، جو Atmos-Sphere ، صورة متحركة ، كرة من الزجاج بها مراوح دائرية ، وضو ، نيون ، ١٩٦٤ - ١٩٦٧ .

يقدم الناشر ودلو النشر شكرها لكل من ساهم بمعونته في إعداد هذا العدد .

إدارة التحرير :
Adresse der Redaktion: Albert Theile,
CH 3027 Berne, Postfach 83, Switzerland

دلو النشر :
P. Bruckmann Verlag, D-8 München 20,
Postfach 27, Bundesrepublik Deutschland

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤتاتاً مرتين في السنة .
الاشتراك : ١٢ مارك ألماني . - النسخة الواحدة : ٦ مارك ألماني .
تتم الاشتراك للطباعة : ٧٥٠ مارك ألماني .
تقدم طلبات الاشتراك الى دلو النشر .

الطباعة :
F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München -
صنف الحروف : Orient-Satz Berlin

تمهيد

يوافق هذا العام مرور مائة وخمسين عاماً على وفاة جوته . وما تزال أعمال هذا الشاعر والمفكر الألماني ، بل ولها أيضاً أصداء في الشرق . الأثر في تاريخ الفكر الألماني ، لم يكن جوته أول شاعر أوروبي عنى بأدب العالم الإسلامي التي بدأت تعرف في عصره فحسب ، وإنما استوحى منها أبلغ أعماله شاعرية ، ألا وهو «ديوان الشرق والغرب» الذي نُشر عام ١٨١٩ .

يعود التقاء جوته بالشرق الى أوائل نشأته ، ففي سن مبكر اتصل بأدب الشرق ودرس القرآن في ترجمته الألمانية واللأينية ، واعتزم وهو في الثالثة والعشرين من العمر أن يؤلف تمثيلية شاعرية عن النبي محمد يصحح بها الصورة الظالمة الواسمة الانتشار عنه إذ ذاك في الغرب . على أنه لم يتبق من هذا المؤلف إلا شذرات : شذرة منها تعالج سورة الانعام وقصة سيدنا إبراهيم الذي أعرض عن كل ما هو فان زائل ، وقال (لا أحب الأفلين . .) ، ولجأ الى خالق الكون بأسره ، الى الله الأحد . وشذرة أخرى تحمل عنوان «النشيد المحمدي» ، وقد كُتبت في صيغة حوار شعري بين «علي» و «فاطمة» بنت الرسول ، وفيها يشبه أعمال الرسول بالنهر الذي يتسع شيئاً فشيئاً جارفاً معه الأنهار الأخرى ، حاملاً إياها جميعاً الى المحيط الأعظم . ويتبنى جوته بهذا عن غير قصد رمزاً استخدمه بعض المتصوفة الفارسيين كناية للرسول ، فهم يسمونه «النهر الحي» .

كان مصدر الأيحاء الذي دفع جوته الى وضع «ديوان الشرق والغرب» هو الترجمة الكاملة لقصائد الشاعر الفارسي حافظ الشيرازي التي أعدها المستشرق النمساوي اللأثير جوزيف فون هامر بورجستال عام ١٨١٢ . أدرك جوته من خلال هذه الترجمات - التي تنفتقر الى شاعرية الأسلوب -

عظمة حافظ وكذلك عظمة الشعر الفارسي . إلا أنه أعجب كذلك بالشعر العربي الكلاسيكي ، وأبدع من خلال الترجمة اللأينية لقصيدة الشاعر الجاهلي الذي اشتهر باسم «تأبط شرأ» قصيدة ألمانية رائعة الأسلوب . وقد جاءت قصيدة الشاعر الجاهلي المذكورة في باب المراثي في «كتاب الحماسة» لأبي تمام . وُفق جوته في امتلاك الروح الشرقية في أبياته ، وتحتل من خلال الشروح والمقالات التي أرفقها بقصائده كملامة فديرة يقدم لأول مرة تحليلاً عن الشرق . وما زالت للكثير من تعليقاته التي ضمنها هذه النصوص حيويتها ، ويبدو وصفه لموقف الشاعر والتي وكأنه ترجمة لمقولات إسلامية . وقد يدهش القارئ الآن أن يرى مدى إدراك جوته العميق لعلم الحضارة الإسلامية وقيمتها وذلك في عصر كانت فيه الصورة المنصفة عن الإسلام نادرة ، تشق طريقها ببطء وصعوبة ، خاصة بعدما كان ينظر للإسلام على مدى قرون باعتباره العدو للدود للعالم المسيحي . إلا أن بساطة العقيدة الإسلامية وفكرة التوحيد الخالصة والثقة المطلقة في الله لم تكن غريبة على روح جوته . فقد صاغ كلمات عربية مثل «الله المشرق والمغرب» من سورة البقرة في صورة شاعرية ، وأوردتها في مدخل مؤلفه .

يرى جوته أن الاهتمام المتزن بالقيم الشرقية ضرورة لمواجهة الانكباب للمتطرف على القيم الغربية . وعلى الرغم من حبه وتقديره للعالم القديم ، عالم الاغريق والرومان ، إلا أنه أدرك أن المشرق الإسلامي حقل عظيم الغنى للشاعر المحب للبحث والتقصي .

وفي الوقت الذي نغرت له الهند بتعدد آلهتها وبصور تماثيل الآلهة المصاغة في أشكال حيوانية - أولع بالنسيم المغمم الذي يشعه الشعر العربي وبعنصر الطرفة الذي يتسم به الأدب الفارسي .



يوهان فيلهلم تشيبين ، جوته في الريف بالقرب من روما (كسياندي دي روما) ، زيت على لوحة من الكتان .



لم تتصل الأسباب بجوته والتصوف الإسلامي ، فقد كانت الأعمال المترجمة في هذا الباب نادرة للغاية . وبالرغم من ذلك فقد أدرك الطابع الرمزي للغة في الأدب الفارسي : «الكلمة هي المروحة» التي تطوي وتكشف الوجه الجميل (أي المعنى) في آن واحد . وهكذا وجد مدخلاً هاماً إلى الأدب الفارسي .

ليس من الغريب أن يوحى مؤلفه هذا إلى محمد إقبال شاعر الإسلام الأول في الهند أن ينظم أشعاراً بالفارسية تحت عنوان (يلام مشرق) : «رسالة المشرق» عام ١٩٢٣ ، يرد بها على جوته ، وهكذا بدأ الحوار لأول مرة من الجانب الإسلامي .

اتسعت شهرة جوته في الشرق الإسلامي ، فعنه استوحى

يوهان فولفجانج جوته

النشيد الحمدي

نُشر هذا النشيد في التقييم الشعري الصادر في جوتنجن عام ١٧٧٣ ، وهو «وصف شعري لفنيس الإسلام» في صورة حوار

علي : انظروا إلى السيل العارم القوي ، وقد انحدر من الجبل الشامخ العلي ، أبلج متألقاً كأنه الكوكب الدري .

فاطمة : لقد أرضعته من وراء السحاب ملائكة الخير في مهده بين الصخور والأدغال .

علي : وأنه لينهر من السحاب ، مندفعاً في عنفوان الشباب ، ولا يزال في انحدره على جلامد الصخر ، يتزى فائراً متوثباً نحو السماء ، مهلاً تليل الفرح .

فاطمة : جارفاً في طريقه الحصى المجزع والنشاء الأحمى .

علي : وكالقائد المقدام ، الجري الجنان ، الثابت الخطى ، يحرق أثره جداول الربى والنجاد .

الشاعر التركي صلاح الدين باتو مسرحيته «إيجينيا» .

وهناك أيضاً مؤلفات عربية استوحيت من مأساة «فاوست» ، ذلك الأثر الفني والفكري الكبير ، الذي اعتبره إقبال المعبر الحقيقي عن الروح الألمانية . ومن خلال «فاوست» كون محمد إقبال تصوره عن الإنسان المثالي المجاهد أبداً .

يحتفل العالم هذا العام بذكرى جوته وما زالت آثاره الأدبية ، على الرغم من كثرة البحوث التي تناولتها ، تبهرن بما تحويه من جديد . وقد لا نجد أديباً آخر قد ضمت أعماله جميع هذه المعارف والأحاسيس التي يستطيع أن يستقي منها الفنان وعالم الطبيعة والانسان والباحث عن الإيمان وكذلك الانسان المحب .

فاطمة : ويبلغ الوادي ، تفتتح الأزهار تحت أقدامه ، وتعي المروج من أنفاسه .

علي : لاشي يستوقفه ، لا الوادي الوارف الظليل ، ولا الأزهار تلتف حول قدميه وتطوق رجله ، وترمقه بلحاظها الواقة . بل هو مندفع عجلان صامد إلى الوهاد .

فاطمة : وهذه أنهار الوهاد تسعى إليه في سماح وعبة ، مستسلمة له مندمجة فيه . وهذا هو يجري في الوهاد ، فنوراً بعبابه السلسال الفضي .

علي : الوهاد والنجاد كلها فنورة به .

فاطمة : وأنهار الوهاد ، وجداول النجاد تهلل جميعاً من الفرح متصاحبة .

علي وفاطمة في صوت واحد :

خذنا مملكاً اخذنا مملكاً !

فاطمة : خذنا مملكاً إلى البحر المحيط الأزلي ، الذي

ينتظرونا باسماً ذراعيه . لقد طال ما بأسطعها ليضم
أبناء المشتاقين إليه .

علي : وما كان هذا الفيض كله ليبقى محصوراً على
الصعراء الجرداء . ما كان هذا الفيض لينبض في رمال
الرمضاء ، وتمتصه الشمس الصالية في كبد
السماء ، ويصده الكتيب من الكتيان ، فيلبث
عنده غديرأ راکداً من الغدران . أيها السيل ،
خذ ممل أنهار الوهاد !

فاطمة : وجداول النجاد .

علي وفاطمة في صوت واحد :

خذنا ممل ! خذنا ممل !

علي : هلم جميعاً ، هو ذا الباب يطم ويرخر ، ويزداد
عظمة على عظمة . هو ذا شعب بأسره ، وعلى
رأسه زعيمه الأكبر مرتفعاً إلى أوج العلا ، وهو

كلاوس ثولكر

مولد أسطورة فاوست وحياتها

ينقله الرواة ، ولا نجد ما يؤكد . جال فاوست خلال
ألمانيا « كأستاذ » للسحر قد درس هذا الفن في المدرسة العليا
في كراكاو . وسرعان ما اكتسب شهرة كساحر وعالم الغيب
ومحضر للأرواح . وعرف بأدبانه للشرب واللعب ، ونقل
عنه أنه كان يخاطب الشيطان كرفيقه وصهره ، وقيل إنه
قد استحضر روح الاسكندر المقدوني ، وبعث إلى الحياة
هيلانة الاسبرطية التي اشتعلت من أجلها حرب طروادة .

أكسبه الفنون وأعمال السحر والشعوذة التي كان يأتيها
إعجاب الناس وخشيته . والناس في ذلك العهد على العافة
بين القرون الوسطى وعصر التنوير يتملقون بالخوارق
والمعاجب ، ويأملون أن يتحرروا بها مما يعانونه في حياتهم

« حناً . حول هذه النفس عن تبعها الأول وسر بها إن استطعت في طريقك ،
ولكنه سيتلاك العجل حين يضطرك الاختيار إلى الاعتراف بأن فاوست هو
الرجل الصالح الذي يتعرف الطريق القويم ، بالرغم من النزعات القائمة
التي تتدافع في نفسه » .
(من حديث الباربي إلى إيليس ردأ على تحديه أن يأذن له أن يختبر فاوست
وأن يستنويه . من المقدمة الثانية لسر حية جوته الشعرية الكبرى « فاوست ») .

الساحر حليف الشيطان

حول اسمه تخلف الروايات ، بكرة يدعى يوهان وأخرى
جورج فاوست . كان مولده ببلدة كنتلينجن بمقاطعة
فريمبرج . وكانت حياته شديدة التقلب والعراية . وقد ساهم
نفسه في تكوين الأسطورة التي حيكت حوله . كان « طالباً
جوالاً » استجدى المال الذي احتاجه للدراسة ولكن هذا ما

من مذلة وحرمان (والكثير من الحيل البارة والتخويق التي تنسب الى فاوست ليست غريبة على عصره ، إذ نجد أوصافها في هزليات هنر سكس الشمية Hans Sachs Schwinke والمرجع أن فاوست كان قصاصاً بارعاً واسع الخيال يخلب الأسماع .

وجد العامة في حيله ودعاويه متعة كبيرة واعتبروها من باب الكيد والسخرية ، وأدخلوها في باب النوادر والألعاب الفلسفية التي يأتيها القروي المتباه الشير أولينشيجل Eulenspiegel (نظير جحا في الأدب العربي) . أما علماء العصر فقد تقموا على فاوست واعتبروه مبرجاً ونصّاباً .

وجد الفلاحون إذ ذاك في فاوست شخصية رمزية جديدة بعد أن وصمهم مارتن لوثر بأنهم « قطع من الرقة والقتلة » ، وبعد أن تحولت البروتستانتية والحركة الدينية الاصلاحية التي أسسها مارتن لوثر الى دعاية للنظام الاتحادي .

في ظل هذه الظروف تطورت ضروب السحر والشعوذة الى سلاح مضاد للاضطهاد الذي يمانيه الناس . في تلك الحقبة وهي حقبة تحول كبيرة نظر الى كبار علماء القرن السادس عشر كخطر يهدد القيود الاجتماعية والوجدانية والعقلية ، ويهدد بالتالي سلطة المؤسسات الدينية . وهكذا بدأت هذه المؤسسات في مطاردة علماء العصر كحصاة ومتمردين يحالفون الشيطان ، ووصفت أعمالهم بأنها من صنع الشيطان .

أدخل فاوست في هذه الزمرة واعتبر عبداً للشيطان وخادماً له . وتدخلت الخرافات القديمة في صياغة أعماله ودعاويه ، وامتزج الخيال بالواقع ، وأصبح « فاوست » مادة أسطورية قابلة للنمو والتضخم .

عام ١٥٨٧ ظهر الكتاب الشعبي الأول عن فاوست تحت عنوان تاريخ الدكتور يوهان فاوست . ظهر هذا الكتاب « كذئير وتحذير من فداة المصير » لمؤلف بروتستانتى مجبول . وهو يصور وقائع حياة ذلك المشعوذ الشير ومغامراته وكيف وهب نفسه للشيطان وكيف لقي في نهاية

المطاف جزمه ، وقد صنف هذا الكتاب ليكون تحذيراً للمتكبرين .

مهدت « أساطير الشيطان » العديدة التربة « لتاريخ الدكتور فاوست » ، وكان الهدف منه هو مكافحة فنون السحر والشعوذة وما تطويعه من محاولات للتمرد والثورة . واختزلت قضية المعرفة والبحث وراء المجبول الى قضية فنون السحر الأسود التي يمارسها الدكتور فاوست ، فأصبح فاوست حليفاً للشيطان وتلميذاً له . ولكن تلك الحملة الكبيرة ضد فاوست قد ساهمت بدورها في ذبوع صيته كمتعبد ، وأصبح فاوست هو نقيض مارتن لوثر المؤمن للمتواضع .

في خلال اثني عشر عاماً طبع كتاب فاوست عقب ظهوره ٢٤ طبعة وتتابعت المؤلفات القصصية الأسطورية الأخرى عن فاوست ومصير تلميذه كريستوف فاجنر . كان طابع هذه الكتب العام هو التحذير من الأهواء والمفاسد التي يوسوس بها الشيطان والتحذير من عقوبة المصير ، وعلى الرغم من ذلك فقد أقبل الناس على هذه الكتب انبهاراً بشخصية ذلك المتمرد المتناول الدكتور فاوست ومغامراته لا من أجل العبرة والموعظة .

كان هذا أيضاً هو دافع كريستوفر مارلو (١٥٦٤-١٥٩٣) لمعالجة كتاب فاوست وصياغته في صورة مسرحية بعنوان مأساة الدكتور فوستس عام ١٥٨٨ ، فقد برهت شخصية الثائر المتمرد والباحث الذي لا يعرف السكون . جعل مارلو من فاوست ثائراً يضيق بما في الكتب ويتطلع الى المعرفة الحقة ، يتعاقد مع الشيطان مؤملاً أن يصل الى مراده ، فيطوف معه أنحاء الأرض . الى أن تنتهي مدة العقد ، فيفوده الشيطان الى الجحيم .

انتقلت هذه المسرحية من إنجلترا الى ألمانيا بواسطة الفرق المسرحية المتجولة ، وتتابعت على أثر ذلك في ألمانيا خلال القرن السابع عشر والثامن عشر التشكيليات ومسرحيات العرائس التي تحاكي كريستوفر مارلو . وهكذا بقيت أسطورة فاوست حية . وأصبحت من الأساطير القومية الألمانية



بتصريح من «دار البحث والذاكرة» للادب الكلاسيكي الألماني ،
محفوظات متحف جوته بقايمر ، جمهورية ألمانيا الديمقراطية .

س . كلافر ، أجزاء من تمثال نصفي لجوته ، نحو عام ١٧٩٠ .
نُشر على هذا التمثال عام ١٩٢٢ ، ونشرت هذه الصورة لأول مرة في مجلة
«فكر وفن» ومجلة «هومبولد» التي تصدر بالاسبانية والبرتغالية وذلك

فاوست كشخصية نمطية

ظل فاوست ، بطل الكتاب المسمى باسمه ، بعد ترجمته الى لغات أوربية عديدة ، شخصية ألمانية . ولم يتحول فاوست الى شخصية رمزية في اللغات الأخرى إلا بعد وفاة جوته . بعد ذلك خلقت كل بلد من البلدان الشخصية الفاوستية التي تناسبها والتي توافق ظروفها التاريخية . ومن ثم ابتكر لورد بايرون في إنجلترا شخصية «مانفرد» Manfred وأضفى عليها أبعاداً فاوستية . وفي فرنسا روجت مدام دي ستال Madame de Staël وكذلك بنيامين كونستانست B. Constant لفاوست باعتباره تجسماً للرومانسية العقلية والفكرية . وقام الشاعر جيرارد دي نerval عام ١٨٢٧ بتقديم فاوست الى الفرنسية في ترجمة كلاسيكية أثارت إعجاب جوته حتى انه كتب إليه يقول : «لم أشعر من قبل أن أحداً قد فهمني مثلما شعرت حين قرأت هذه الترجمة» . أما في روسيا فقد روج بوشكين لـ «فاوست» وخطط عام ١٨٢٥ لوضع قصيدة شعرية طويلة تصور فاوست بصحة مفيتوفليس في الجحيم ، كما خطط لوضع دراما تصور فاوست المتشكك ، الذي أصبح عاجزاً عن الانبهار بشيء ، وعن الحماس لشيء . على خلاف ذلك رأى الناقد الروسي الكبير بيلنسكي في فاوست رمزاً لفكرة «البطولة» ونظر الى «فاوست» باعتباره «عملاً لرجل يمثل ألمانيا في أكمل معانيها» واعتبر «فاوست» رمزاً للعقلية الألمانية في صيغة فريدة أصيلة لم تعرف من قبل» . أصبح «فاوست» - كما صاغه جوته - في ألمانيا وخارج حدودها - نمطاً يمثل الانسان في تحديه لقوى الشر وصراعه معها من أجل إثبات ذاته . ولكن النظر الى فاوست كتجسيم لألمانيا كانت له عواقب وخيمة .

فاوست والفاوستية

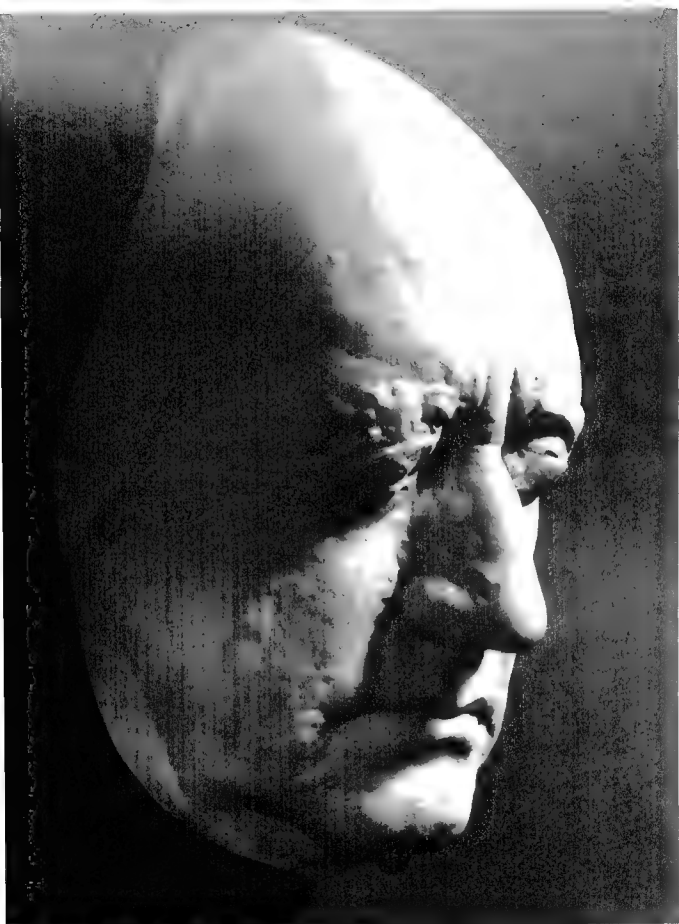
حذف جرابه Grabbe وليناو Lenau وهنريش هاينه H. Heine في معالجتهم لأسطورة فاوست الجانب الطوباوي الذي أبرزه جوته في الجزء الثاني من مسرحيته الشعرية ، واكتفوا بتصوير فاوست «الألماني» الذي لم يزل يبتغيه من تحقيق ذاته ومن الحصول على حريته . استندوا جميعاً أن

البامة . وعالجها كتاب مشهورون مثل لينج (١٧٢٩ - ١٧٨١) ولتر (١٧٥١ - ١٧٩٢) . واستمر ذلك التراث الى أن وقع عليه جوته ، فشكل لأسطورة فاوست حياة جديدة في صورة جديدة . فقد نجح جوته في إحياء المحتوى الثوري الأصلي لأسطورة فاوست الذي حجبه النظرة اللوثرية .

من يسعى دواماً كي يتعرف على الطريق القويم

تمكس مؤلفات فاوست العديدة التي وضعت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر سمي الطبقة البورجوازية الى التحرر والمعرفة . وتوافق تمطش فاوست الى المعرفة والى المجبول مع المنحى العقلي والوجداني للجيل المسمى بجيل الاندفاع والمعاصرة Sturm und Drang (١٧٧٠ - ١٧٩٠ على وجه التقريب) . يدخل فاوست الحلقة ككائن ومتحرك ضد الأوضاع الألمانية المتردية ، ويسقط في النهاية صريعاً يائساً . هذا هو الثوب الذي يتلبسه فاوست في الشذرات المسرحية التي ألفها مارل ميلر Maler Müller (١٧٧٦/١٧٧٨) ، أما مسرحية لئز Lenz «قصاة الجحيم» (١٧٧٧) التي لم تكتمل ، فتصور آلام فاوست ووحده . فهذه المسرحية تدور حول منازع الفرد وعجزه عن تحقيق ذاته وتكوين نفسه بسبب المواقف التي تضعها الدولة والكنيسة والمجتمع في طريقه .

هذا على خلاف لينج في مسرحية «فاوست» (١٧٥٩) ، فهو يسعى الى صياغة فاوست في صورة شخصية أنموذجية ، تستطيع في النهاية من خلال موقفها التنويري العقلاني أن تنجو من الهلاك . وقد تأثر جوته بهذه الفكرة في الجزء الثاني من مسرحيته الشعرية «فاوست» وصاغها في صورة طوباوية ، وبين كيف يستطيع الانسان أن يحقق أمسى ما يصبو اليه من خلال «العمل» كرسالة الحياة . أما في الجزء الأول من مسرحيته فقد أدخل جوته بمقبرته الى أسطورة فاوست قصة سوزانه مرجريته برانت التي قتلت طفلها الرضيع . فمن خلال «مأساة جرتش» Gretchentragödie أبرز جوته الجانب السلبى للتمتة التي يصل اليها الانسان من خلال العبث أو بالتحاليف مع الشيطان ، ومهد بذلك لتطور فاوست ونجاته في الجزء الثاني من قصيدته الكبرى .



قناع جوته ، صنع خلال حياة الشاعر الألماني . تصوير فرتز شين ، برلين .

التعدي الأصلي للأسطورة ، مقتنياً بذلك المنهج الذي نهجه برتولد برخت في دراما «حياة جاليلو جاليلي» . فصور من خلال فاوست شخصية الباحث والمالم الذي ينكر دوره الاجتماعي في اللحظة الحاسمة ، ذلك الدور الذي تفرغه عليه قدراته وثقافته . ففي اللحظة التي ينهض فيها الفلاحون ضد أسياهم ينكرهم فاوست ويعقد حلفاً مع الشيطان .

أثارت أوبرا هنز أيزلر غضب الكثيرين ، فرموه بأنه يأثم في حق الموروث الكلاسيكي ، ويحطم فاوست كشخصية إرشادية ترمز إلى سعي الإنسان الدائب وآماله في الوجود . كان من الطبعي أن يتمسك النقاد بتلك الأبعاد الإنسانية الرحبة التي تصوّرنا شخصية فاوست التي أبدعها جوته ، وأن يتمسكوا به كرمز للإنسان المتشرد الذي يتخطى الحدود التي تموق حرية الإنسان . ولكن النقاد يشطون ، فإن أيزلر لم يعارض جوته ، ولم يهدف إلى ذلك ، وإنما كتب قصة مغايرة عن فاوست ، وكان دافعه إلى ذلك ما خلفته النزعة الفايوستية الألمانية من دمار الحرب .

الصلاق يود أن يكون إنساناً من جديد

اتسمت القراملت الجديدة المعاصرة لشخصية فاوست بمحاولة خلع صفة التكبر والتعالي عنه . وهذا ما يفعله الأديب الفرنسي بول فاليري P. Valéry في مؤلفه الذي وضعه خلال الحرب العالمية الثانية . يرفض «فاوست» فاليري إغراء مافستو ويرفض قوى الإغراء على حد سواء ويدير ظفوه للعالم وينسحب إلى حظيرة العقل والفكر . ففاليري يطالب بضرورة أن يثبت الإنسان ذاته وأن يؤكد كيانه وأن يعصم نفسه من الإغراء في هذا العالم الذي تحكمه قوى الشيطان .

ويعبر الأديب الألماني جتتر أندرز Günther Andres عن تساؤل شخصية فاوست في العالم المعاصر فيقول : «لقد أصبحت شخصية فاوست عسيرة على الفهم أو بعيدة عن الإدراك بعد أن أصبح اليوم في مقدور الإنسانية أن تدمر وجودها تماماً . لم يعد بوسعنا أن ندرك معنى شكوى الإنسان بأنه «فسان» أو مآله الزوال . إزاء ما في أيدينا من

يصوروا تضايًا عصرهم من خلال فاوست ورفضوا لذلك فاوست جوته ، فقد ضاقوا بمنظوره المتقاتل . كان عصرهم هو عصر إعادة التكوين والنكوص عن المطالب الأساسية للبرجوازية . فتحول فاوست في حقبة ما بعد الكلاسيكية إلى ذلك الآثم الكبير الذي يلقي حثفه عقاباً له على خرقة لنظام العالم القائم .

كان فاوست أثماً ، ولكنه كان أيضاً عملاقاً . وبفضل أساتذة الأدب في الجامعات ومعاهد التعليم أصبح فاوست مثلاً لتاريخ العلم والمعرفة في ألمانيا . وتم الصالح بين فاوست ولوثر ، حتى إن المؤرخ الشهير هنريش فورن ترايتشكه Heinrich von Treitschke يعلن «فاوست» رمزاً للتاريخ الوطني . وعلى نحو مشابه يتحدث عالم اللغويات هرمان جريم Herman Grimm عن فاوست باعتباره «الكتاب الأساسي الكبير للإنسان الألماني» . واختزل هكذا فاوست ليمثل أفكار وأحلام أساتذة المدارس والمعاهد وعلماء غرف المكتبات . وأصبح فاوست مثلاً للروح الألمانية التي تتطلع إلى غزو العالم . واستمر هذا المنحى بحيث لم يخجل تجار الكلام ومدبجو المقالات من اعتبار أدولف هتلر تجسماً للإنسان الفايوستي .

وأخيراً كان من نصيب الروائي الكبير توماس مان Thomas Mann أن ينهي بروايته «الدكتور فاوست» (١٩٤٧) هذا التراث الفايوستي الذي نشأ في أعقاب جوته وأن ينظر بمنظار نقدي إلى هذا التراث . فجمع في شخصية فاوست ما بين نيتشه Nietzsche وبين شبنجر Spengler (مؤلف كتاب «أفول الغرب» الشهير) وقيم فاوست كشخصية متعالية بها من من الجموح الشيطاني «تؤمن بأنها تفوق العالم من حيث العمق» ، وصور مصير بطله بالنظر إلى مصير الشعب الألماني في ظل الرايخ الألماني الثالث وتبعاته .

وبالمثل قيم هنز أيزلر Hans Eisler شخصية فاوست من جانبها السلبي حين وضع أوبراه «يوهان فاوست» (١٩٥٢) واستهدف بذلك أن يكشف من جديد الطابع الشعبي

أدوات الدمار يتضائل ذلك الحنين اللانهاضي إلى اللاتناهي ،
ذلك الحنين الذي أثبت الكثير من الآلام والذي أثمر
الكثير من المنجزات . « قد يمن الإنسان في حيرته إلى
الماضي «السعيد» ، حيث كان الإنسان إنساناً ، ولكن هذا
الحنين لا طائل منه ولا مهرب إليه ، بل إننا بهذا نسلم
أنفسنا دون مقاومة لقوى الدمار .
قام جوته بمحاولة ربط مصر فأوست بمصير الانسانية .

وهذه هي المعرفة الأساسية التي تقوم عليها قصيدته الكبرى ،
وهذه المعرفة تلح علينا كما ألحّت عليه ، فانقاذ الإنسان هو
الوظيفة التاريخية للانسانية :

هذه هي نهاية الحكمة
إنما ذلك الإنسان وحده جدير بالحياة والحرية
من عليه أن ينتصر كل يوم للحياة والحرية

ناجي نجيب

جوانب من استيعاب جوته في العربية

نظرة تاريخية

في البداية كان الطريق إلى جوته في الأدب العربي عبر
«آلام فرتر» التي ترجمها عن الفرنسية أولاً جورج مطران
ونشرها عام ١٩٠٥ في «للمجلة المصرية» التي كان يصدرها
شاعر القطرين خليل مطران (ثم ترجمها عن الفرنسية أيضاً
محمد حسن الزيات عام ١٩٢٠ ، وهذه الترجمة الأخيرة هي
أشهر الترجمات^(١)) ، على أن الطريق إلى جوته بين الأدباء
والكتاب كان إلى مدى أبعد عبر كتاب توماس كارليل
«الأبطال وعبادة الأبطال» الذي ترجمه محمد السباعي ونشره
في حلقات في مجلة «اليارب» (اعتباراً من العدد الأول
الصادر في ٢٤ أغسطس ١٩١١) ثم طبع كتاب . ونجد
صدى ذلك في الكثير من الإشارات المتفرقة إلى جوته
و«شخصيته» في هذه الفترة المبكرة (انظر كتاب «الديوان»
للعقاد والمازني ، طبعة أولى ١٩٢١ ، ط ٣ ، ص ٩٨ ،
كذلك عبد الرحمن شكري «فصول من نشأت الأدبية» ،
المقتطف ، يونيه ١٩٣٩ ، ص ٣٤ وما بعدها) .

كان مصدر الإعجاب بجوته هو «شخصيته» وجمعه بين رجل
الأدب والعلم والدولة وتنوع اهتماماته ورحابة ثقافته ، أو كما
يقول الشاعر عبد الرحمن شكري : «وقد أعجبني من جوته
شففه بالثقافة أكثر من إعجابي بمؤلفاته نفسها» (المرجع
السابق ، ص ٣٤) ، ويرى عباس محمود العقاد أن كنه
«عبقريته جوته» وشخصيته هو السمة وتعدد الجوانب
و«طبيعته الذواقة» («تذكار جيتي» ، القاهرة ١٩٣٢ ،
طبعة جديدة ١٩٨١ ، ص ١٣٣ ، ١٤٣ ، ١٤٦) . ويعبر
توفيق الحكيم في كتاباته في الثلاثينات عن إعجابه بشخصية
جوته ، «بشموخه» وثباته وتخصيمه «للفكر الانساني
الخالد» («تحت شمس الفكر» ، طبعة أولى ١٩٣٨ ، طبعة
جديدة ب ت ، ص ١٤٤ - ١٤٥) . ويكتب سلامة موسى
عام ١٩٤٩ تحت عنوان «جوته» . . . الشخصية العالمية
فيقول : «إن عبقريته جوته لم تكن في الأدب أو العلم أو
الفن ، وإنما كانت في شخصيته ، وصحيح أن له مآثر في

هذه الثلاثة ولكن مآثرته الأولى هي شخصيته» («الكاتب» ، ١٩٤٩ ، العام الرابع ، المجلد الثامن ، ص ٣٨٣) ، ويضيف سلامه موسى : «جوته هو واحد من أولئك الذين تعلمت منهم ، ولم أتعلم فناً أو أدباً أو علماً ، وإنما منهم الحياة . . .» (المراجع السابق ، ص ٣٨٧) .

وفي مرحلة تالية انصب الاهتمام حول «الشرق والاسلام في أدب جوته» كما ينعون عبد الرحمن صدقي دراساته حول هذا الموضوع التي نشرها في الثلاثينات والأربعينات تباعاً في مجلة «الهلal» وصحيفة «المصري» ، ثم أعاد صياغتها في كتاب (المكتبة الثقافية ، العدد الماشر ، القاهرة ١٩٦١) (٢) وقال بها جائزة الدولة التشجيعية في «الصور والترجم» عام ١٩٦٢ . وجاء في تقرير لجنة الفحص التي رشت الكتاب للجائزة :

«أخرج الأستاذ الشاعر عبد الرحمن صدقي في كتابه (الشرق والاسلام في عدي جوته) صورة لشاعر ألمانيا الأكبر من زاوية الشرق والاسلام ممتازة من نواح عدة . ففي تتدرج متصاعدة في رسم أثر الشرق والاسلام ، فتأخذ

١١ طبع ترجمة الزيت حتى عام ١٩٦٨ ثماني طبعات ، وترجم «آلام فرتر» بنصرف عام ١٩١٩ أحمر رياض ، وترجمها عمر عبد العزيز أمين عام ١٩٣٧ ، وترجمها عن الألمانية نائلة ورد عام ١٩٥٠ (٢٥) ، دمشق ١٩٥٥) . ومن جديد عن الفرنسية نظمي لوتا (القاهرة ١٩٧٧) . انظر مقال محمد حسن الزيات «لماذا ترجمت فرتر ؟» ، «الرسالة» ، السنة الأولى ١٩٣٣ . العدد ٣ ، ص ١٤ - ١٥ .

وعُرب «فاوست» أولاً باختصار - على طريقة المصري في الترقيم والاختصار عند مطلع القرن - صالح حدي حماد (نشر الفصل الأول في مجلة «البيان» - مجلد ١١١/١) . وترجم «فاوست» (الجزء الأول) محمد عوض محمد (القاهرة ١٩٢٩) ، وترجم «فاوست» (الجزء الأول والجزء الثاني) في

منابعه الأولى حسب ترتيبها التاريخي . . . والصورة تتدرج في الوقت نفسه مع حياة الشاعر منذ الطفولة الى الصبا الى الشيخوخة ، وتبين كيف توالى هذه المراحل متواكبة مع التأثير بالشرق والاسلام ، وكلما تقدمت مرحلة اتسعت دائرة الضوء وقوى الاشعاع ، حتى بلغ ذروته ثم منتهاه مع بلوغ الحياة ذروتها ثم منتهاها .

والمؤلف يرسم الصورة بريشة الشاعر . . . والصورة تمتاز أيضاً بأنها تدل على الشخصية دلالة كاملة ، وتصور حياة الشاعر كلها من هذه الزاوية الحبيبة الى قراء العربية» «المجلة» ، العدد ٥٧ ، أكتوبر ١٩٦١ .

وكتب عبد الرحمن بدوي عن «جوته والشرق» («الثقافة» ، العدد ١١ ، ١٩٣٩) ، ثم عرّب ديوانه «الغريبي الشرقي» تحت عنوان «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» عام ١٩٤٤ ، فعرّف على نطاق واسع بعلاقة جوته بالشرق الاسلامي ، وأثار الاهتمام بهذا الجانب من جوانب الشاعر الألماني (٣) .

قالب شعري عربي تقليدي عبد الحليم كرامة ، الاسكندرية ١٩٥٩/١٩٦٩ ، وترجم «أور فاوست» مصطفى ماهر (القاهرة ١٩٧٥) .

(٢) انظر نشر كتاب عبد الرحمن صدقي في سلسلة «كتاب الهلال» ، يونيو ١٩٦٧ .

(٣) ترجم عبد الرحمن بدوي أيضاً «وليلم ميستر» (١٩٤٣) و«الأنساب المختارة» (١٩٤٥) لبيوته . وتتابعت فيما بعد ترجمت أعمال جوته التي قدمها محمود ابراهيم الدسوقي («لشيفيني» ١٩٤٦ و«ليجمونت» ١٩٤٦) وعبد النصار مكاي («قصص من جوته» ١٩٦٦) ومصطفى ماهر («جوتس فون برلينجن» و«أور فاوست» ١٩٧٥) .



يوهانس جوزيف ، جوته في غرفة مكتبه وهو يملئ على كاتبه يوهان ،
صورة زيتية ، ١٨٢٩ - ١٨٣١ .

كيف استوعب العقاد «فاوست»

في مؤلفه «عبقريه جيتي» الذي نشره عام ١٩٣٢ بمناسبة الاحتفالات العالمية بمرور مائة عام على وفاة الشاعر الألماني يقص علينا العقاد متى وكيف استوعب دراما جوته الشعرية الكبرى «فاوست» .

كان ذلك نحو عام ١٩١٦ حين بدأ العقاد بالقراءة عنها ، فأثارت خياله ، ومنى نفسه «بنشوة فكرية لا نظير لها» ، فاستحضر على الأثر ترجمات ثلاثاً لها بالإنجليزية ليستدل «بالمقابلة بينها على ما سقط منها خلال الترجمة» وانتظر الإجازة الصيفية^(١) ليتفرغ لها ولينكب على قصولها وحواشيها ، ولكن توقعاته تخيب إذ لا يجد في «فاوست» ذلك الكنز الذي كان يترقبه ، وإنما يجد «كثراً آخر لا نشوة فيه ولم أكن أطلبه» . وهكذا كنت مع جيتي في روايته هذه : فانه لم يودع لي كنزاً ولم يعطيني إلا ما أخذته بيدي ، وزاد على ذلك أنه وضع الأعشاب والزوان في الأرض حيث لم يكن فيها نفع ولا ضرورة . « فالعقاد يجد في «فاوست» عملاً أدبياً فيه الكثير من الحشو والاستطراد ، ودون نسق واحد ينتظمه . وإنما يتألف من موضوعات وفقرات متباينة ، وبه الكثير من الأحاجي والألغاز التي تستغل على الفهم ، أو تعمق الفهم . على أن العقاد يقصد بنقده هذا الجزء الثاني من «فاوست» أكثر مما يقصد الجزء الأول ، ففي هذا الأخير الكثير من حرارة المشاعر والخواطف والتجارب التي يقتدعها العقاد في «رواية جوته» (ص ٩٨ - ١٠١) . يقول العقاد : «وجزه الرواية الأول أحسن حالاً ... لأنه يمس قلب

الإنسان ويستجيش عاطفته بقصة الفتاة «مرغريت» التي وقعت في حبائل الشيطان فجراها الى الفسق فالقتل فالعالم فالسجن والجنون ، فان صورة «مرغريت» لتضارع أجمل الصور الإنسانية التي خلقتها الآداب في جميع العصور . وعلى هذه الصورة الحية تقوم الرواية واليها يعزى النجاح الذي أصابته عند جمهور النظارة ، فإذا عدناها إلى غيرها فهناك مناجاة فوست وحواره مع الشيطان تارة ومع التلميذ تارة أخرى ، وهناك أشجانه ومواجهه وكلها على جانب وافر من الشعور والفكر يبرز أوتار الحياة ويفتح للذهن أبواب التأمل والاعتبار . » (ص ١٠٠ - ١٠١) .

لا يجانب العقاد الصواب في التفرقة بين جزئي «فاوست» من حيث البنية والتكوين ، فقد وضع جوته الجزء الثاني من مؤلفه على مدى ثلاثة عقود ، ونشأ هذا الجزء أولاً في صورة مناظر وفقرات متفرقة ، ثم قام جوته بالتخطيط لبنية هذا الجزء وأعاد صياغة وصقل هذه الفقرات في هذا الاطار ، على أن الوحدة التي يتسم بها هذا الجزء هي وحدة باهنية روحية أكثر منها وحدة ظاهرة . ومنذ نشر جوته الجزء الثاني من «فاوست» حتى وقت قريب والنقاش يدور حول بنية هذا الجزء والوحدة التي تنتظمه ومضمونه .

ويتساءل العقاد عن مغزى رواية «فاوست» وما استهدفه صاحبها منه ، فلا يجد جواباً شافياً لسؤاله ويضيف : «لقد شغل جيتي هذا السؤال فأجابه في غير أكثر ك :

تسألني كأننا أنا أعرف هذا المفزى ؟ إنما هي رحلة من الأرض إلى السماء خلال الصيف !» (ص ١٠٤) .
ويذهب العقاد إلى أن هذا يكاد يكون الأمر في «روايات جوته» أو أغلبها «فإنك أشخاص متفرون وحوادث متفرقة» ، «قد تكون للأشخاص بنية قائمة وملاصق مميزة» ، «أما الحوادث فليس لها هذه البنية وليس للملاصق وسماتها وحدة مرسومة» (ص ١٠٤) .

ويدي العقاد إعجاباً شديداً بشخصية إيليس كما صورها جوته :
«على أن جيتي يجيد وصف الأشخاص لسبب آخر ، وهو أنه يأخذ أوصافه من الواقع ويرى بعض المناظر كما جرت له في حياته ، وتلك سته في جميع أبطاله حتى أبطال الغيب والخيال ، فلما رسم «مفستوفليس» في رواية فوست جاء شيطاناً إنسانياً أو إنساناً شيطانياً من طراز بديع ، وإنما جاء كذلك لأن جيتي كان يقرأ أوصاف الشيطان في جميع العصور ويطبقها على من حوله . . .
وتمجنا في هذا المعنى كلمة الأستاذ «إرنست لشتبرجر» شارح جيتي المشهور حيث يقول : «وهذا الشيطان ألا تراه على قرب عجيب من الإنسان ؟ ألا تراه في الحقيقة شيطاناً فلسفياً نما على جذور صورة الشيطان في القرون الوسطى واستغذاها ؟ ففيه من عنصر أهرمان في الديانة الزندية ، وفيه من فلسفة الخليقة اليونانية وفيه من التوراة وسفر أيوب ، بل وفيه ملاح مما قرأ جيتي في أفلاطون وأرسطو والقدس أوغسطين ، يمتزج ذلك بالأساطير الجرمانية وأقوال ولنج ويوهم وسودنبرج وبلينز وشكسبير . وقد ترى فيه أحياناً لمحة سينيزية . فمة روح الحدم والانتكار في القرن الثامن عشر ، ومة فيلسوف فرنسي ، ومة فولتر ، ومة كل ما هو كره في الفترة الرومبية التي كان ينتسب إليها الشاعر ، وضح أن تقول في بعض المواطن أنه هو روح الفترة الرومبية بعينها» وفيه من أصدقاء جوته ومن جوته نفسه ، وهكذا أبدع جيتي الشيطان العالمي وصهر في بنية واحدة شياطين جميع العصور» .

ويلق العقاد على ما سبق فيقول :

«يريد لشتبرجر أن يقول إن جيتي رسم صورة الشيطان كما تطورت من أقدم العصور إلى أن تحدثت إلى عصره بل إلى نفسه ، وخلصه هذه الأطوار تندمج في تعريف الشيطان نفسه بأنه جزء من تلك القوة التي قد تنوي الشر ولا تفعل إلا الخير فعلى هذا المعنى ليس يأبى جيتي تلك للمائلة بينه وبين الشيطان . . .» .

«فجيتي يماثل شيطانه أحياناً كما يماثل بطله العالم الساحر طالب اللذة والفهم في عالم الحس وعالم الفكرة ، أو فوست يماثل الشاعر في بعض حالاته والشيطان يماثله في بعض حالاته الأخرى ، وقد يماثله معاً في حالة واحدة» (ص ١٠٧) .

لعلنا أطلنا في الاقتباس ، ولكن استبدفنا من ذلك أن نوضح إلى أي مدى قد درس العقاد مؤلف جوته الكبير «فاوست» وإلى أي مدى قد انبهر بشخصية مفستوفليس وكيف رأى أبعادها والرابطة التي تربطها بصاحبها .

مفستوفليس كما يستوعبه العقاد هو شيطان إنساني فلسفي متحرد - يجتمع في شخصه الأضداد ، فهو - كما يعرف نفسه - جزء من تلك «القوة التي قد تنوي الشر ولا تفعل إلا الخير» ، وهو أيضاً قرين فاوست ونقيضه على حد سواء ، وهما معاً أعداء لما يتمثل في نفس جوته من صراع .

بذلك نمهد الحديث عن قصيدة العقاد «ترجمة شيطان» . ومن البين أن «شيطان» مطولة العقاد الشعرية غرب على صورة الشيطان في الإسلام ودوره أو وظيفته ، وغريب كل الغرابة على تصور الناس في المجتمع العربي ، ومن البين أيضاً أن صيغة الشيطان كما جاءت في ترجمة «شيطان» ما كانت ممكنة دون مويحات أو مؤثرات أجنبية ، وهو ما يشير إليه العقاد في دراسته عن «إيليس» (طبعة أولى ١٩٥٥ ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٦٥) .



س. شفرڈ جو پورٹ، جرمنہ، ۱۹۳۱ - ۱۹۳۲

تعارف: لہجہ بالمریہ، محفوظات «دار الہدی والذکر» للآداب الالمانی
الکلاسیکی، فایمر.

ویرانہ ی وایم، کشم: میسی
گشتِ نوم کو بشت یا مست
چاہی شمع نوان قوی را در
چہ خوش گشت

العقاد و «ترجمة شيطان»

ما عثم أن ستم عيشة النعيم ، وملّ العبادة والتسبيح ، وتطلّع الى مقام الإليسية ، لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهي ولا يطلبه ، ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه . فجهر بالعصيان في الجنة ، ومسّخه الله حجراً ، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون .

وقد نظمت هذه القصيدة على أواخر الحرب العظمى ، فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها . (ديوان العقاد ، أسوان ١٩٦٧ ، ص ٢٤١)

فلنوضح أولاً قصيدة العقاد عن طريق السرد والانتقال : لحكمة يعرفها الرحمن ويجهلها البشر قد قدر الله للشيطان قبل أن يخلقه ويرمي به الأرض أن يكون أداة سوء وغواية وضلال . وما كان للشيطان إلا أن يذعن ويطيع لما تُدّر له ، ولو عصى أو خالف الرسالة لاستحقق اللعنة وسوء المصير .

قال كوني محنة للأبرياء

فأطاعت ، يا لها من فاجرة !
ولو استطاعت خلافاً للقضاء
لاستحقت منه لعن الأخرة

وهذا هو الغريب المحيّر من أمر هذا الشيطان ، فهو إن أصل في الأرض وغوى ، فماله الجحيم مع من أصل وغوى ، وإن امتنع فمصيره أيضاً اللعنة والجحيم ، «في كلتا الحالتين هو الفاجر الخاسر» كما يقول د . زكي نجيب محمود في مقاله «كيف ترجم العقاد للشيطان» («مع الشعراء» ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣ ، ٢ القاهرة - بيروت) .

نشر العقاد «ترجمة شيطان» عام ١٩٢١ ضمن ديوانه الثالث ، على أنه قد نظمها قرب نهاية الحرب العالمية الأولى أو في أعقابها مباشرة وتردد العقاد في نشر قصيدته ، وحين نشرها صدرها أولاً ببيان ليخفف من وقعها وكأنه يعتذر عما ضمنها من منازع وأفكار ، فهو يقول :

«غامت على نفسي في أواخر الحرب العظمى وفي إبان الحوادث المصرية المعقبة لها ، غيمة شك مؤذ وغيط شديد . . فلم أر للحياة حكمة ولا معنى . . . ووقر عندي أنها كما قال سليمان الحكيم بعد تجربتها «قبض الريح وباطل الأباطيل» ، وفي هذه الأزمة النفسية نظمت قصيدة «ترجمة شيطان» هذه وبضع قصائد أخرى مطبوعة في هذا الديوان . . ثم استقرت زعازع نفسي في نصابها وانجلت تلك الغمة ، فتراجعت الى رأيي في الحق والعدل ، معتقداً أن الحق كائن في صميم الأشياء ، وأن الوجود والباطل نقيضان لا يتفقان» .

قد تكون للحرب العالمية وأصداتها النفسية آثار على هذه القصيدة ولكن القاري لـ «ترجمة شيطان» سرعان ما يدرك أن هذه الكلمات لا تتفق مع محتواها ولعل هذا هو ما دفع العقاد فيما بعد أن يستعيض عن هذا البيان بمقدمة أخرى يلخص فيها نص القصيدة . يقول العقاد في هذه المقدمة الجديدة التي نشرها عام ١٩٢٧ :

«في هذه القصيدة قصة شيطان ناشي . ستم حياة الشياطين ، وتاب من صناعة الإغواء لهوّن الناس عليه ، وتشابه الصالحين بالطالحين منهم عنده - فقبل الله منه هذه التوبة ، وأدخله الجنة ، وحفّه فيها بالصور العن والملائكة المقربين . غير أنه

ويبدأ الشيطان رحلته في الأرض ، في البداية يهبط أرضاً لا حظ لها من المدينة بعد ، وإنما يعيش فيها الناس حياة البداة والقطرة الأولى ، ثم بعد ذلك يهبط أرض المدينة الغربية المتقدمة ، وفي كلتا الحالتين - يجد أرضاً مترعة بالخلل . هبط الشيطان في مجاهل أفريقيا بواد الزوج . فماذا وجد ؟ وجد الإنسان لا يكاد يسمو في آدابه ومعيشته على الحيوان ، فمافت نفسه أن تستدل في ما لا حاجة إليه :

سخر الشيطان من قسمته

ومن الأرض وما فوق السماء

ومضى يهيجس في محتته

«ألذا تستدل الكبرياء ؟»

فخرج عابساً الى «أرض المعجم» ، حيث المدينة والحصارة والعلم ، فوجد عن يسر منمنماً . ما كان عليه غير أن يصنع للناس شيئاً أطلق عليه اسم «الحق» ، فتخاصموا حوله وتقاتلوا ، فأغناه لفظ «الحق» عن جهد الوشاية والنواية :

ورمى أول ضغ فأصابا

ودعاه الحق واستلقى فنام

وأناب الحق عنه فاستجابا

فاذا الحق لجاج واختصام

واذا الحق طلاء النخشا

رسن الواهن ، سيف للمعتدي ،

ضلة الجبال ، لغز الحكماء

ذلة العبد ، عرلم السيد

كل يؤيد دعوته باسم الحق ، يأثم ويمتدي ويفسد في الأرض باسم الحق . «فيا لها من لفظ زوقها» الشيطان ، فأينمت ، حتى حق له أن ينم وينم بما يدور لو كان للشيطان أن يعرف الرضا والسكون ، وما كان له ذلك ، فها هو قد ضاق بعمله ولم يعد له صبر أن «يفسد خلقاً عدمو آية الرشد» ، ويقول الشاعر ساخراً :

لا تطيل القول فالقول هذر

وحياة الإنس والجن هباء

إن يدم للناس سلطان القدر

فليم بل على الكون العفاء (. . .)

مذ رأى الشيطان عقبي شره

كفر المسكين بالشر العقيم

وأراها بدعة من كفره

دونها الكفران بالخير العقيم

والمقصود باليت الأخير أن «كفر الشيطان بالشر إنما هو ضرب من الكفر أسوأ من الكفر بالخير لأنه يرى الخير أهون من أن يستحق العناية بأذاته ورصد المكائد له» كما يقول العقاد تعليقاً على هذه السطور . فهذه هي قمة التكبر والافتات .

ولكن الغريب - وهذه من متناقضات هذه القصيدة - أن الله يحسب كفر الشيطان بالشر ندماً منه ، يحسبه له لا عليه ، فيرفعه الى الجنة :

نزل الشيطان من جنته

منزلاً يرضى به الفن الجليل

ومشى فاختار في مشيته

هضبة عند مصب السلسيل

يصف العقاد منزل الشيطان في الفردوس ، ولكنه يقطع هذا الوصف ساخراً ناصحاً القاريء بالصبر ، فلا «حاجة الى الإطالة في الوصف ، فالتنا نرجو أن يكون القاريء من أهل الجنة فيراها بعينه» كما يقول في الهامش .

إلا أن الشيطان في الجنة يمل الجنة ، يكفر بالجنة والخلود ويشور ، فتفزع الملائكة هاجمة من وجه هذا العابس الناصب ، فيظهر الرحمن جل جلاله ، فإذا الجنة أمن وسكون ، فهل يروعى هذا العاصي ؟ كلا .

وبدا الشيطان معروفاً ترى

كبرياء الكفر في وقفته

على الجبهة يأبى القهقري

وتؤج النار من نظرتة . . .

هو روح يحسد الله وما

أعجب الحاسد لله الصمد

كلما أبصره متحكماً

أصفر الكون وأزرى بالأبد

فالشیطان - إذ يصير سلطان الله اللامحدود - يستصر الكون ويزدري الخلود ، فذلك الخلود الذي يمنحه الله لعباده الصالحين ناقص مشروط ، لأنه كما يذهب الشيطان خلود الفانين . فالشیطان في تكبره لا يرضى بتبرير خلود الخالق المطلق ، ويسخر من أولئك الخاضعين الطيعين الذين يرضون بالقليل ، أما هو فيطمح إلى الشأوا الأعظم :

عفوك اللهم لا خلد هنا

ومتى كان خلود في قيود ٩٩

سيظل الخلد وسواس المني

وصدى الليل وأحلام الرقود

ويقطع الشاعر هذا الموقف في تهكم واضح ، كما هو الحال في الكثير من مقاطع هذه القصيدة :

لا نطيل القول ، أما للمنتهى

فقريب ، وجرى ما قد جرى . . .

ويعاقب الله الشيطان المتكابر للمتمرّد ، فيمنه حجراً ، ولكنه كصخر لا يكف عن غواية الناس : فهذا الشيطان كما يقول طه حسين هو « سحر صاحب الفن » .

ولقد قال أناس شهدوا

مصرع الشيطان هل طبع يزول ؟

ناره تخبو فلا تنقد

وهو في الصخرة يستوي العقول

ويعجب إبليس ، كبير الشياطين ، من أمر هذا الشيطان الذي كفر بشرعته ، فينكر فعله ، وينكر أن يكون من قومه ، ويتساءل الشياطين مازحين : أفلا يحسبونه شيطاناً ضل وسقط في حومة الوغى .

فمن أين للعقاد بهذا الشيطان ؟

لا شك في تعدد المصادر والبواعث . وأول ما يسترعي الانتباه هو مدى جاذبية فكرة الشيطان على العقاد في مطلع حياته الأدبية ويحدثنا هو عن ذلك في كتابه « إبليس » الذي أخرجه عام ١٩٥٥ ، فيقول إنه بدافع المقارنة بين التشبهات والمعاني المجسمة في اللغة العربية واللغات الغربية وبدافع « الحاجة إلى تصوير بعض العواطف بصورتها الشعرية التشبيلية » أخذ « في وقت واحد في نظم قصيدة عن سباق الشياطين وتأليف كتاب نسيه « مذكرات إبليس » ، ونخص كل فصل منه لغواية من النوايا . . . وكان ذلك حوالي سنة ١٩١٢ بعد الاطلاع على طائفة من ملاحم الغرب وأساطيره . فأما سباق الشياطين فقد تمت القصيدة التي نظمتها في موضوعه ، وأما مذكرات إبليس فلم يتم منها غير فصل واحد . . . ثم بقيت النية مترددة حول هذا المطلب حتى تحولنا عنه بعد الحرب العالمية الأولى إلى موضوع القصيدة التي سميناها « ترجمة شيطان » (طبعة خاصة ١٩٧٥ ، ص ١٦٥-١٦٦) .

« لإبليس » أو « للشيطان » كنموذج أو قناع للتمرد والغروج على المألوف - وليس الشيطان بالمعنى المستخدم بين الناس - جاذبية خاصة في مراحل التحول والتمرد على الأعراف المتقادمة والتمول النفسي والعقلي ومسالك الفكر الجامدة ، وفي مراحل بروز الفردية والشخصية الذاتية ، وبهذا المعنى يشرح عبد الرحمن شكوي بواعثه على وضع كتابه « حديث إبليس » (١٩١٦) فيقول في المقدمة :

« قد بدأ يكثر في أدب اللغة العربية البحث النفسي والتساؤل والتفكير والتعبير عن حركات النفس وبواعثها ، ولكن كل ذلك لم يزل يمد قطرة لا تعرف إن كان وراءها سيل آت . وهذا الكتاب فيه شيء كثير من البحث النفسي والتساؤل والشك والسخر الذي هو محرك يحرك النفوس ويوقظها . . . »

ومن هذا الموقف العام ، موقف التمرد والتحول عن القديم والتقليدي ، نبج أيضاً اهتمام العقاد بشخصية إبليس ، ونبت قصيدته « ترجمة شيطان » . ومن مصادرها أيضاً دون

شك شخصية العقاد وجموحه اللامحدود الى التفرد والامتياز (حتى سماء البعض : «هرقل» و «للارد المترد») .

الى هذا المصدر يشير طه حسين في خطاب ألقاه في ٢٧ أبريل ١٩٣٤ في احتفال أقيم لتكريم العقاد^١ :
«ولست أخفي عليكم أنني قرأت له قصيدة لن ينقضي إعجابي بها ، وقد أقرؤها عشرين مرة أو ثلاثين . والسبب في ذلك أنني أجد كلما قرأتها معنى جديداً أو معاني جديدة . . . أما موضوعها فشیطان . أراد العقاد أن يترجم لشیطان ، ويظهر أن العقاد سُم ترجمته الناس ، وسُم نقد الناس وما يكتبون وما ينظّمون ، فأبى إلا أن يبحث ، فوق إلى شیطان خلقه خلقاً ومشى معه فأبمد في المشي . إنه خلقه في أول القصيدة وصعد معه السماء وهبط به إلى الجحيم ، ومن حسن الحظ أنه قتله في آخر القصيدة . هذا الشیطان غريب . . .» (ص ٢٢٩) .

ویمضي في بیان مضمون قصيدة العقاد الى أن يقول :
«هذا الشیطان الذي أحياه العقاد وأماته وصور لنا حياته هذا التصوير البديع ، هذا الشیطان - اسبحوا لي ، ولسمع لي العقاد وأنا أعترف بأنّي متأسف جداً - هذا الشیطان هو شیطان العقاد وشعره ، وهذه النفس الطامحة التي لا حد لآمالها ، هذه النفس التي لا يرضيها شيء ولا تستريح ولا تطمئن الى شيء ، ولا ترضى إلا لتسخط ، ولا تستقر إلا لتتحرك حركة لا حد لها ، حتى اذا خرجت من الحياة وانتهى عهدها بالوجود فان آثارها ما تزال قائمة تعمل في النفوس وتغريباً وتبث في الحركة ، وإن كان الشیطان قد استحال الى رمال في القبر ، هذا الشیطان هو سحر صاحب الفن . . .» (ص ٢٣١) .

وبهذا يلمس طه حسين المحور الأساسي لقصيدة العقاد ، ألا وموقفية الفنان واقتضائه وتطلعه الى الخلود ، ثم الفن الذي يراه العقاد قيمة القيم وحياة الأمم . ففي هذه القصيدة «زراية بالانسان ليس بمدى زراية ، وإعلاء وتمجيد للفن ليس وراءه إعلاء وتمجيد» كما يقول د . زكي نجيب محمود (المرجع المذكور من قبل ، ص ٢٨) .

وقد تكون - كما يذهب طه حسين - مصادر الإيحاء لـ «ترجمة شیطان» غريبة ، وهي بالتأكيد كذلك ، ولكنها في صيغتها النهائية تعبر عن شخصية العقاد وطموحه وتمرده في هذه المرحلة من حياته ، ورؤيته الاعلانية المثالية للفكر والأدب . ويقول طه حسين انه عاد بفكره الى الكثير من شعراء أوروبا القديمة والحديثة حتى قرأ قصيدة العقاد : «فكرت في جوت (جوته) حين يصور إيليس وهو يتحدى خالقه ، فكرت في بول فاليري وهو يصور الحية حين أعوت حواء ، وفكرت في ملتون حين يصور الجنة الضائعة» . ولكن العقاد كما يقول قرأ وحصل وعبر عن نفسه (ص ٢٣٢) .

شیطان الفن

درس العقاد - كما أوضحنا من قبل - دراما جوته «فاوست» قبل نظم قصيدته بفترة وجيزة ، ومن المرجح أنه في هذه المرحلة قد عرف أيضاً مسرحية كريستوفر مارلو «دكتور فاوستوس» وقرأ عنها ، كما عرف ملحمة ملتون «الفردوس المفقود» وقرأ عنها وتأثر بها في قصيدته (كما بين د . حمدي السكوت في دراسته القيمة «الشیطان بين العقاد وملتون» ، «فصول» ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٦٣ - ١٧٢) . هذه هي أهم مصادر الإيحاء ، ونقتصر في التالي على بيان أوجه التقارب بين صورة الشیطان وشخصية فاوست في دراما جوته وصورة الشیطان في قصيدة العقاد .
(أنظر العقاد ، «إيليس» ، ص ١٥١/١٥٠ ، ص ١٦٦ / ١٦٧) .

يتحدث العقاد في قصيدته عن «شیطان» وليس عن الشیطان أو عن إيليس ، وبالمثل فمفيستوفيليس (أو للاختصار مفيستو) في دراما جوته ليس إلا واحداً من كثرة ، بل أنه يحتل مرتبة دنيا من مراتب الشياطين . وكلاهما لا يمثل قوى الشر الأصلية ، فهذا مفيستو يصف نفسه بأنه «جزء من تلك القوة التي تزيي الشر وتفعل الخير» ، نعم انه من قوى النفي التي تقول «لا» أمام كل إيجاب ، ولكنه يجسم هكذا ذلك القلق اللاتهاني ، الذي يحول بين الانسان والاستسلام والدعة والخضوع ، وإنما يحفزوه ويحثه على مواصلة السعي

والطلب بلا نهاية ، وهكذا - عن غير قصد - يشعر الخير رغم أنه ينوي الشر .

وقد احتفظ العقاد بمفهوم الفردية والذاتية ومفهوم الأدب والفن هذا ، وإن مثلث «ترجمة شيطان» مرحلة من مراحل فحسب .

ويصور العقاد أيضاً شيطاناً آخر غير ذلك الشيطان النشوم الرحيم الذي يستعيز منه الناس ، ففي مواضع مختلفة يصفه الشاعر بأنه «شيطان مسكين» يستصغر غواية قوم قد فقدوا الرشد ، وسرعان ما يضيق بحررفته في البطالة عينا ، وهو كيان قلق لا يعرف السكون والثبات على حال ، وليس يهدد الناس والكون بالفناء غير السكون والثبات على حال (إن يدم للناس سلطان القدر / فليهم بل على الكون العفاء) ، وكأن العقاد يقول لنا أيضاً إن هذا الشيطان هو جزء من مكونات الحياة واستمرارها أو حافر من حوافر الانسان . ووجه التشابه مع جوته هنا واضح للبيان .

ولا يحتاج الى بيان أن شيطان العقاد ذو طبيعة فاوستية أو فاوستي المنزع ، فهو مثل فاوست لا يرضى بما لا ترضى به عامة الناس ، وإنما يدفعه حنين ميتافيزيقي طامع وتشوق الى المتماهي والمجهول ، فكما يتطلع فاوست الى المعرفة الكاملة وإلى الكل لا الجزء ، يتطلع شيطان العقاد الى الشأ الأعظم ، وإلى الكشف ، ويذهب به الحال وهو في جنة الخلد أن يردري الخلود لأنه يراه دون سلطان الواحد الأحد ، ويتخطى في جموحه واقتنائه بذاته جميع المحدود . حين يمسحه الله حجراً ، يحتفظ بتفردة وذاتية ، فهو يمثل خلود الفن . وفي النهاية تنحصر هنا النزعة الفاوستية في الأدب والفن الذي يراه العقاد أعلى القيم وأجلها .

يكتب العقاد في مقال بعنوان «الأدب كما يفهمه الجيل» : «نريد أن نقول ما هو أكثر من ذلك . وهو أن في الأدب عنصراً أسمى من عنصر هذه الحياة الطبيعية المحدودة - فيها عنصر الخلود الذي لا يتاح للفرد في وجوده القصير . . . فالأدب بهذا العنصر فيها تشرف وتسمو على تلك العلوم والصناعات التي تقوم للضرورة المادية مقام الخدم المطيعة والعبيد المسخرة . . .» .

فالأدب والفن هو «قائد الإنسانية الذي صحبها خطوة بعد خطوة في معارج الحياة فتقدمت ورائه من حماة الحشرات المستقرة الى هذا الأوج المتسامي صعداً الى السماء . . .» («مطالعات في الكتب والحياة» ، طبعة ثالثة ، بيروت ١٩٦٦ ص ٢٠ - ٢٢) .

^(١) نقلًا من عبد الرحمن صديقي ، «ذكريات في ذكرى العقاد» ، «الحلال» ، عدد خاص بالعقاد ، أبريل ١٩٦٧ ، ص ١٥ - ١٦ .

^(٢) طه حسين في خطاب له عام ١٩٣٤ - انظر الحاشية رقم ٦ .

^(٣) نشر هذا الخطاب بمجلة «المنتخب» ، يونيو ١٩٣٤ ، وأعيد طبعه في المجلد المنون «العقاد» ، دراسة وتسمية بمناسبة بلوغه السبعين ، القاهرة ب . ت . ، ص ٢٢٧ - ٢٢٢ . وأرقام الصفحات في النص تشير الى هذا الكتاب .

ناجي نجيب

توفيق الحكيم و «عهد الشيطان»

«لم أكد أنتهي الى هذا الموقف من قصة «فاوست» حتى طرحت الكتاب وهمت في وادي التأملات . . . كان الذي يملك عليّ لبي في ذلك الوقت ، هو حب «المعرفة» ، كانت كل أحلامي أن أفتح في كل صباح نافذة تطل على عالم مجهول من عوالم هذا الكون السامح في بحار الأسرار . . . كان من يكشف لعيني المستطلعة جديداً هو الخلق عندي أن أعطيه ما شاء من نفسي . . . في تلك الليلة صحت في الحجرة :

أيها الشيطان ! أيها الشيطان ! . . . أبرُز اليّ ، وخذ مني ما تشاء ، واعطني ما أريد . « (ص ١٤) .

«يا شيطان الفن . . . لقد منحك كل شيء ! كل قطرة من قطرات دمي هي لك . . . وكل خلية من خليات نفسي هي لك . . . فان ظفرتُ بساعة من ساعات النهار ، فهي لك ، وإن نمت فأنت ملك على عرش أحلامي ! وإن أفتت فأنت المالك لزمام أيامي ! شبحك لا يذهب عني ، في أي زمان أو أي مكان ! انك لا تتركني إلا وقد صرعتني للرض ! ولم يبق في رأسي الكليل ، ولا في جسمي التحيل شيء . تأخذه فإذا فصح بعدت عيني قليلاً ، وبدرت بأدرة يقطعة ، فهي أيضاً لك . يا شيطان الفن . . . لقد أخذت مني كل شيء ! فماذا أعطيتني أنت ؟ ! - أعطيتك لذّة «الخلق» ! تلك اللذّة التي لا يعرفها غير الله !»

(توفيق الحكيم «عهد الشيطان» طبعة أول ١٩٢٨ م ٤١٣)

«الفن طويل والمعر قصير»

محور كتاب «عهد الشيطان» هو الفن أو قل «ديانة الفن التي تبلورت حولها مشاعر وطموحات الحكيم منذ رحلته الى فرنسا (١٩٢٦ - ١٩٢٩) .

ويتكون الكتاب من تتابع من التأملات والحواريات والقصص أثارته في نفسه قصة «فاوست» . فالحكيم في نزوعه الى الفن وطلبه له يرى نفسه في موقف فاوست بعد أن طال عليه العمر وهو يطلب المعرفة دون أن يفوز بما يرضيه وكأنه ما زال في أول الطريق ، وبعد أن قضى أيامه في البحث والدرس في مختلف العلوم من فلسفة وشرائع وطب ولاهوت ، فلم يجد شيئاً ، اللهم الا لعنة اليقين ، «بأنه ليس في يومه أعقل مما كان عليه في أمسه» .

في الفصل الأول الذي يعنونه «عهد الشيطان» يستعيد الحكيم حيرة فاوست هذه ويأسه ، الى أن يبرز له مفيستوفيلس ليفاوضه في شروط العقد أو «الصفة» . وحين يصل الحكيم الى هذه الفقرة من «فاوست» ، يطرح الكتاب جانباً :

يتطلب مفهوم الأدب والفن الجديد هذا من الأديب القراءة العريضة أو القراءة التوسعية التي لا تقف عند حدود ، ويتطلب منه ألا يقتصر على مجموعة محدودة من الكتب المتوارثة يقرأها ويستعيد قراءتها ، ويختزن في

ذاكرته أكبر قدر منها ، كما كان الأمر في الماضي حتى مطلع القرن الحالي على وجه التقريب . لقد فجر هذا الجيل مفهوم التعليم والثقافة والأدب التقليدي الذي يقوم ضمن ما يقوم على القراءة المكشوفة لعدد محدود من أميات الكتب (وإن استمر مفهوم التعليم والأدب هذا سائداً في معاهد العلم التقليدية . . .) .

ولا يحتاج الى بيان أن مفهوم الثقافة والفن الجديد هذا تبعه من تبعات الاحتكاك الحضاري بالغرب واكتشاف فنون وآداب الغرب ، كما أنه في نفس الآن أيضاً تبعه من تبعات الانتماء الى تراث حضاري طويل ، وإن كانت قد خبت جذوته في الحاضر .

ويُعبّر الحكيم عن مفهوم الثقافة والفن الجديد فيقول :
« . . . ثلاثة عشر عاماً التهمت فيها الكتب التهاماً ، وأُحسّت بمختلف العلوم والفنون علماً ، وعشت مع الفلاسفة والأدباء والموسيقين والمصورين ، وأُصببت فيها «المرقة» حباً كالجنون . فلم أكن أطيق صبراً على الجهل بفرع من فروعهِ ، وكنت أحياناً لا أمكّن من التوقد غير الضروري لأكلي بقية الشمر ، وأصافد في واجهة الحانوت كتاباً أو كتابين ، فما أُحجم ، وأدفع فيها ما ممي . . . وذهب بي الجنون الى حد الرغبة في الاطلاع على ما لا لزوم لاطلاع أديب عليه ، فنظرت في كتب الفلك ، والعلوم الروحانية ، والرياضيات العليا .

وكانت أيام راحتي تنفق في هياكل الفن ومتاحف التاريخ الطبيعي ودور الكتب والآثار .

. . . ولكم هدمت في رأسي مدنيت وأُقيمت بدلها حضارت خيالية ذات نظم مثالية ، على نحو ما فعل «أفلاطون» و«توماس مور» ، ولكم أُلحِدت ثم أُنبت ، وضللت ثم اهتديت ، ولكم كُتبت ومزقت ، ولكم جهدت في سبيل تلك اللذة العليا التي حُسبتا غاية الإنسان التي ليست بعدها غاية ، ولقد همت بالنور وعشت حول النور حتى أحسست أن جسمي يرق ، وأن نفسي أجنته كأجنحة الفراش . . . »

(ص ٢١/٢٠) .

ومن ثم يرى نفسه خارج دائرة البشر العاديين ، وخارج دائرة الحياة ومتعها الحسية ، فقد استولى عليه شيطان الفن ، وهذا هو موضوع الفصول التالية من كتاب «عبد الشيطان» التي يعنونها الحكيم «في النوم» و«راديوم السعادة» .

في راديوم السعادة يقص علينا كيف رحل في صيف عام ١٩٣٨ الى جبال الألب طلباً للاستجمام والنزهة ، إلا أن شيطانه لا يفارقه ، فهو يرحل حاملاً معه «العقد الفريد» لابن عبد ربه بكامل أجزائه ، ويعيش في المصيف مع ابن عبد ربه و«عقده» أكثر مما يعيش بين الناس ، وكأنه قد ابتلى بهذا الرفيق أو بهذا «الزميل المنحوس» (ص ٤٥) ، فلا يستطيع منه فكاكاً . فقد استقر في نفسه أنه لو استغرق في الحياة ومتعها لصاح منه الأدب .

وفي الفصول التالية من «عبد الشيطان» حديث عن حيرة النفس بين طموح الفن وإغراء الحياة ، وعن الحرمان الذي يفرضه الفن ، وعن حياة الشيوخ التي خلقها الحكيم في مسرحياته «أهل الكهف» و«شورزاد» ، يطوي هذا الحديث عن عذاب الفن وشكوكه الكثير من خيلاء الفن وافتتان الفنان بنفسه ، وهذا هو الجانب الذاتي من حديث الحكيم في «عهد الشيطان» (١٩٣٨) . وهذه الخيلاء من مقومات شخصية الحكيم التي لا تتخطاها العين ، خاصة في هذه المرحلة التي وضع فيها مقالات : «من البرج الماجي» (طبعة أولى في كتاب عام ١٩٤١) و«تحت المصباح الأخضر» (طبعة أولى في كتاب عام ١٩٤٢) .

وتبدو الشقة واضحه بين القضايا التي يطرحها جوته في قصيدته الكبرى «فاوست» وبين قضايا الابداع الفني ، وثنائيات الحياة والفن التي يناقشها الحكيم في فصول «عبد الشيطان» ، على أنه من الصنف أن نقارن بين المؤلفين ، وأن نحمل كتب الحكيم ما لا يحتمل . فليس في «عبد الشيطان» غير أصداه طليقة من «فاوست» لا تتخطى فكرة «العهد» أو «العقد» وطموح الانسان الى المجهول والى الخلق .

في الفصل المعلن «مع الأميرة الفضوى» من «عهد الشيطان» يوضح الحكيم كيف أنه «خالق» أو مبدع غيره كإنسان عادي ، فهو كمبدع يخضع مصائر شخصه لقانون واحد هو «التناسق» (ص ٧٤) ، غير حافل بعواطفه الذاتية أو بمشاعر مخلوقاته . . . وفي الفصل المعلن أمام حوض المهرى يسمى توفيق الحكيم الى شهرزاد بطله مسرحيته التي تحمل نفس الاسم ، فهو يعانى من الوحدة ، ومن ثم يخاطبها قائلاً : «أجل يا شهرزاد . . . لم لم يمش الخالق في مخلوقاته لقتله يرد الوحدة !» (ص ٩٤) ، ولكن حين تم شهرزاد أن تقبله يفر هارباً ، فهو لا يستطيع أن يعيش على أرض الواقع ، ومن ثم تقول له شهرزاد إنه على خلاف ما يعتقد ليس «الخالق» وإنما أيضاً من صنع مخلوقاته .

«أمام الأبد هو (في شهرزاد) هو الحقيقة التي ستبقى ، وهو خالقك ، وهو مخلدك . . . وإن ذكر أسفك على الدهر فإنما يذكر خلف اسمه . . . إنك تزعم الآن أنك صانعا وخالقنا أمام ذلك الزمن المحدود ، وإنما نحن في الحقيقة صانعوك وخالقوك في الفد أمام الخلود . . .» (ص ٩٦/٩٧) فمآله أن يهبط أو يعلو الى عالم الأشباح وإن حسب أنه «الحقيقة» ومخلوقاته هي الأشباح أو من صنع الخيال .

وعلى نحو مشابه تصور الحوارية التالية المعلنه بين الحلم والحقيقة حيرة الفنان بين المثال الذي يصبو اليه بغياله وبين الواقع الذي يعيش فيه ، فهو يتحدث الى «الحلم» وكأنه حقيقة ، ويخاطب «الحقيقة» باسم الحلم .

ويبدو لنا هذا الفكر الثنائي على نحو منابر في الفصل المعلن «عدو إبليس» ، وفيه يصور الحكيم تناقض الإنسان بين الروح والجسد ، فالروح تملو به الى السماء والجسد يشده الى الأرض ، ومطالب الجسد في طريق إبليس الى الناس ، وهي اللغة التي يتحدث بها الناس . إلا أن رسالة الاسلام الأصيلة هي أنها تؤلف بين منطلق السماء والأرض ، فلا تنكر حاجات الجسد ولا تغفل طموح الروح ، فالاسلام بهذا المعنى هو دين «التعادلية» . ويرى الحكيم هذا المعنى من جديد في الفصل المعلن «عدو إبليس» ، فالاسلام «لا ينكر منطق الأجساد والناصر . . . دين لا يعرف الرهبة»

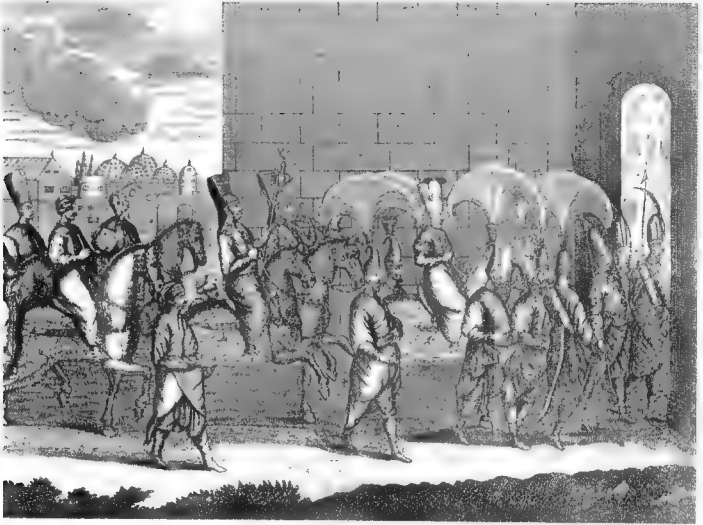
ولا إنكار قوانين الأرض» (ص ١٢٢ - ١٢٣) ومن ثم فهو يسد المناقذ أمام أبيس ، وإن كان للشيطان أن يبلغ شأوه ، فمرد ذلك جهل الناس .

ويعود الحكيم في الفصل المعلن «كن عدواً للمرأة» الى الحديث الذي انطلق منه في البداية عن التمازج بين حياة الفن وحياة الواقع ، وهو قد وهب نفسه للفن .

قد يفت : «أيا الشيطان ! - يا شيطان الفن ! يا سجانى وجلّادى ! اطلقني من أغلاك قليلاً ! إنني أريد الحب ! إنني أريد المرأة» (ص ١٤٣) ، ولكنه قد أخذ نفسه بأن يعيش للفن و «الخلق» ، وأن يكون سيد نفسه في نعيمه ووجيمه ، جنته هي جنة الفكر والتأمل والخلق والابداع إذا دخلتها امرأة حلت فيها الفوضى ، وانفردت عقود ذرها المنظوم» ، ووجيمه «علوه بعداب الشك والقلق الفكري ، وعذاب القصور عن إدراك الكمال الفني ، آلام لا تفهمها المرأة كذلك» (ص ١٤٤) .

هذا هو «عهد الشيطان» الذي عقده الحكيم ، وهذه هي أصداء «فاوست» في نفسه . وكما أوضحنا من قبل ، فإنها تدور من جانب حول مفهوم الثقافة والمعرفة والفن الجديد في العشرينات والثلاثينات بين جيل الرواد ، ومن جانب آخر حول فكرة الابداع والخلق وحول مفهوم الفن الذي عاش في محرابه الحكيم في الثلاثينات . والحكيم في «عهد الشيطان» يعيغ بوحى «فاوست» تلك الأفكار والمواقف التي تصادفها في «عصفور من الشرق» (١٩٣٨) و «تحت شمس الفكر» (١٩٣٨) و «في البرج العاجي» (١٩٤١) و «تحت المصباح الأخضر» (١٩٤٢) وفي مسرحياته «شهرزاد» (١٩٣٤) و «بيجماليون» (١٩٤٢) ويوجه خاص في كتابه «زهرة العمر» (١٩٤٣) .

الغريب بعدما قدمنا أن الحكيم لا يتطرق من قريب أو بعيد الى تلك الفكرة التي تحرك فاوست في مسرحية جوته ألا وهي ضرورة الخروج من صومعة الكتب وعزلة الأبراج العالية الى الناس والحياة طلباً للمعرفة المباشرة والخبرة ،



ومناظر الحكام ولرجال البلاط .

والجبلان المذكوران من وضع دي لا موتريي :

A. de la Motraye's «Voyages en Europe, Asie & Afrique, 1727

«رسلات في أوروبا وآسيا وإفريقيا» ، ١٧٢٧ ، هاج ، هولندا ، من نشر

T. Johnson & J. von Duren

من التادر المتور على لوسلت تصور الحياة في القصور في استانبول .

وقد عثرت « المجلة » بمكتبة عالم الإسلاميات الراسل الأستاذ ريبكه Rypka

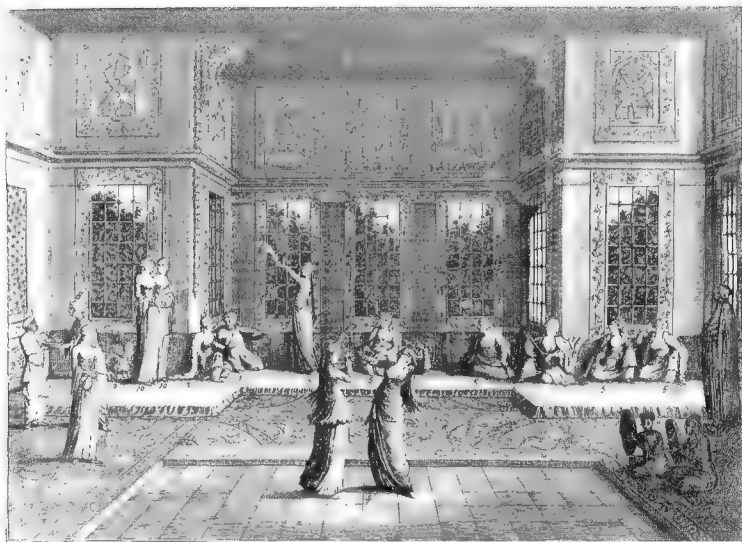
في براغ على مبلدين ضخمين يحتويان العديد من التصاوير لاستانبول

وللقصور ومن بينها تصاوير تصور الحياة داخل أجنحة الحرم ، وأخرى

لحفلات الرقص في قاعات الاحتفال ، وتصاوير لوجهاء القوم مع النساء ،

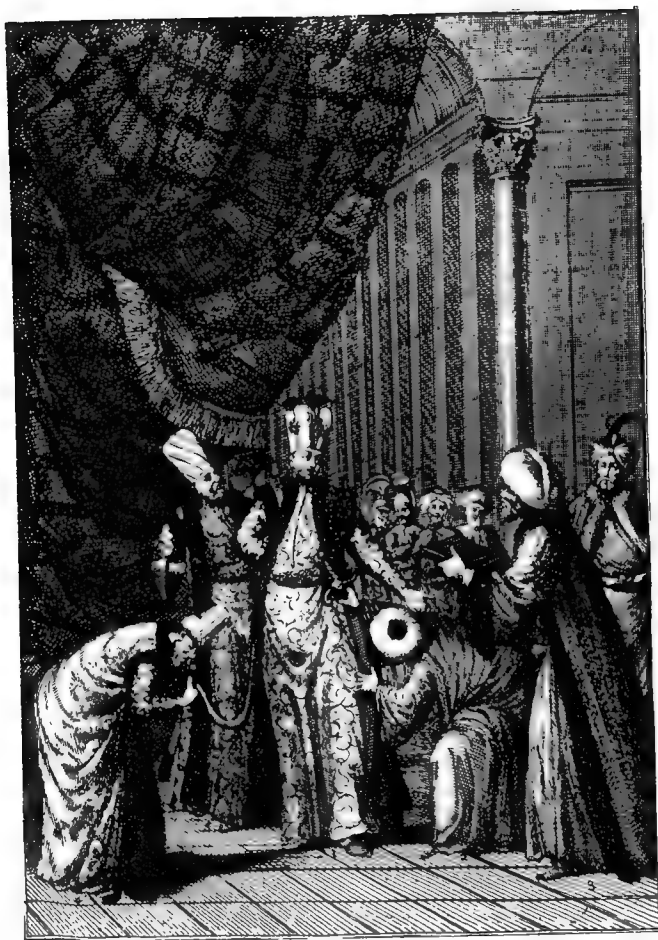
«فمهد الشيطان» الذي يلوح له هو صدى لتعطش الفنان
إلى المعرفة الموسوعية وصدى لزهوه كمبدع أو «خالق»
«تحت المصباح الأخضر» أو في «البرج العاجي» فحسب .
ناجي نجيب

فمصير الانسان هو الانسان أو الناس . ومن الغريب أيضاً
أن مطلب المعرفة الذي يملك عليه نفسه والذي من أجله
يستغنى بالشيطان يظل بلا ملمح تمردي وبلا عمق تحرري
ودون الشوق إلى كسر القيود وتحطيط جمود المألوف والمعهود .









القصيدة العينية أو النفس الناطقة

لابن سينا (٢٧٠ - ٤٢٨ هـ = ٩٨٠ - ١٠٣٧ م)

و

مخطوطة معرفة النفس

لابن حزم (٣٨٤ - ٤٥٧ هـ = ٩٩٤ - ١٠٦٤ م)

تحقيق ودراسة عبد الوهاب ملا

التقديم ، وأين تبقى هي ، وأين ستمسكن ؟ وهل توجد
ممسكرات أو ملاجئ للأرواح ، قبل أداء مهمتها وتعلقها
بالبدن ، وبعد ذلك ؟ وأين هي ؟

وهل الروح باحثة تريد اجراء دراسة علمية عملية في عالم
الجسد أو مصلحة اجتماعية تحاول الارشاد والاصلاح ؟ ثم
ماذا تريد مطلقاً من الجسد الثاني ، وما الحكمة إجمالاً من
سجنها في ذا السجن المظلم ؟ هل تتجسس عليه لتعلم عن كسب
ماذا يعمل وماذا يشتهي ، وماذا يأمل وفيه يفكر ، وعم يبحث
وماذا يخطط .

لابن سينا قصيدة في الروح تسمى : القصيدة العينية أو
النفسية ، من البحر الكامل ، يشبه فيها الروح بحمامة نازلة
من المحلّ الأرفع ، من عالم السماء ، الى الجسم الثاني ، الى
عالم الفناء ، تشبيهاً بليغاً . والقصيدة في ٢١ بيتاً .

ويمكن تقسيم القصيدة - حسب الأفكار الرئيسية فيها -
الى خمسة أقسام :

(أ) في وصف هبوط النفس الناطقة الى سجن الجسد ،
وحالتها النفسية ، ومللها وشكواها ، ثم تعودها

أ- القصيدة العينية أو رحلة النفس الناطقة
لابن سينا

النفس البشرية احتلت جانباً كبيراً من الفلسفة ، كما أن
المتكلمين والصوفية وعلماء النفس لهم أبحاث طويلة فيها .

وكلمة الصوفية : « من عرف نفسه فقد عرف ربه » دعوة ملحة
لدراسة النفس ومعرفتها واكتشاف أسرارها . وللنفس أسرار
كثيرة متنوعة ، حيرت العقول والأفكار في أمرها : كيف
تدخل البدن ، وكيف تخرج ، ومن أين تأتي وإلى أين
ترحل ؟ وهل هي حادثّة أو قديمة ، خالدة أو فانية ، جوهر
أو عرض ، روحانية أو جسمانية ، بسيطة أو مركبة ؟ وهل
هي الية لاهوتية ، أو بشرية ناسوتية ؟

فان كانت الية فلماذا هبطت من السماء الى الغبراء ، من
الأوج الى الأرض . . من ملكوت الطهارة الى هذه الدنيا ؟
. . وهل تترك الجسم بلا رجعة ، أو تعود مرة أخرى ؟
واذا عادت ، فكيف ، ومتى ؟ وهل تبحث لها عن جسم
جديد . . أو تتزل في كوخها القديم ؟ وأين يبقى كوخها

الفراق والبعد والاختراب . فالحين الى الوط قتال . ولمنأنا تأف العيش
في ذا المستقع تحبذ البقاء . وتنتوطن مستعمرة الجسم وتقيم فيها .

أنفت وما أنست فلما واصلت

ألفت مجاورة الخراب البلقع

ملأت العية أولاً في ذا المستقع . ولم تستأس بالخراب . ولكننا بمرور
الزمن نتودت أن تری علی مضر . مشاهد الخراب السياب .

وأظننا نسيت عيودا بالحي

ومنازلاً بفراقها لم تقنع

الحصن : ما يحمي الانسان . والمحظور الذي لا يدنى اليه . والمراد به هنا
العالم الساي . والظاهر أنها رضخت للأمر الواقع فسيت مؤثراً برفاتها
الصافية . ومملكتها المحمية . وديارها المساوية في العالم العلوي . لم تكن
لترضى بفراقها لو كانت حرة .

حتى اذا اتصلت بها هبوطا

عن ميم مر كرها بذات الأجرع

ولكن . هيات ! فاتها بعد هبوطها الارابي من عالمها العلوي الى دنيا الجسم
المجذب الخراب .

عَلِمَتْ بِهَا ثَاءُ الثَقِيلِ فَأَصْبَحَتْ

- بين المعالم والطول الخضع -

عَلِقَ يَنْقَى مُلَوَّنًا . الثَقِيلُ : البدن . الطول الخضع : الآثار الوضعية .
وهي أجزاء البدن . أي : لوقت بها مادة الجسم الثقيلة فطوّرتها . ولقدتها
خفتها . ورقتها . وشغفها . محبوسة . مكبولة . بين أملاا البدن الآيلة
للفناء والدمار .

تبكي . وقد ذكرت عيوداً بالحي

بعدامع تهمني ولم تنقطع

صارت تبكي وتسيل دموعها بلا انقطاع . فقد تذكّرت أوبقاتها الطيبة
لللمسة في عالمها العلوي . ووطنها الساي . كما يتذكر للعب العنيف
للدنف . مراحب البوى . وملاعب الصب . فيبكي بكاء مرأ .

وتظّل ساجمة على الدمن التي

دurst بتكرار الرياح الأربع

الاضطراري الخاضع للأمر الواقع . وبكائها ونحيبها
حتى يموت الجسم . فيفرج عنها . ويطلق سراحها .
فتفرح وتنفي وتطير .

(ب) في سبب هبوطها الاكرامي . وتعلقها الاجباري بالبدن :
هل هو لتحقيق حكمة خفية . فما هي إذن ؟ أو
لتحصيل الكمال وادراك أسرار المالمين : الحسي
والمعقلي ؟ فهل تحصل ومن يبرهن أنها تحصل ؟ .

(ج) في قطع علاقاتها بالجسم وتوديمه بلا عودة . أي عدم
قبولها البتة مرة أخرى في جسم آخر . فلا حلول ولا
تناسخ .

(د) في وصف وجودها بعد الميوط والصعود .

(هـ) النفس الناطقة تُعَمَّى حيرت ابن سينا . فلم يفهم سبب
وجودها المؤقت في الجسم . فهو يبحث عن الجواب .
ولهذا رجا الراشدين في العلم أن يُنمّوا بالجواب . فلمعلم
يكشفون ذا السر ويحلّون ذا اللغز . وفوق كل ذي
علم عليم .

القسيّدة :

القسم الأول

هبطت إليك من المحلّ الأرفع

ورقاء ذات تعزّز وتمنّع

المحلّ الأرفع : هو السماء . والورقاء : الحامه استمعت للنفس الناطقة .

محجوبة عن كلّ مقلة عارف

وهي التي سفرت ولم تتبرقع

محجوبة عن عيون المارفين ناميك عن الماديين مع أنها لا تستر ولا تتنأ .

وصلت على كره اليك وربّما

كرهت فراقك وهي ذات تفجع

أجبرت عل ترك وطنها السماء . والهجرة الى مستقع الجسم . فكهرت

وبدت تغرد فوق ذروة شاقق

والعلم يرفع كل من لم يُرفع

وتفتت نفس العربة .. وسمت قمة السماء ، وغتت لنفسها غناء الصعر
ونفضت عنها ما علق بها من آثار البدن الثاني ، وتجلت بالعلم البدني ،
ووصلت الى المقام الرابع بالعلم الالهي الذي يرفع من لا يرفعه العلم
الديني .

القسم الثاني

فلأي شيء أهبطت من شامخ

عالم الى قعر الحضيض الأوسع ؟

لماذا أجهزت النفس الناطقة على البوط من الثريا الى الثرى .. من عرشها
العالي السماوي .. الى القاع الوطئي ، الى الكوخ الصغير ، الى عالم الأرض
وتملتق بالجد الثاني .. ولجبت فيه ؟ هل لسبب مادي أو معنوي ؟

إن كان أهبطها الاله لحكمة

طويت على الفطن اللبيب الأروع

فإن كان الله أهبطها لحكمة تخفى على الأذكيا الآباء العلماء ، فما هي
هذه الحكمة ، وما السر في إخفائها عن الإدراك البشري ؟

فهبوطها إن كان ضربة لازب

لتكون ساعمة بما لم تسمع

وإن كان الله أهبطها لحكمة لا تخفى على الأذكيا الآباء العلماء ، لحكمة
تحصيل الكمال ، وزيادة العلم والمعرفة ، وتكثير الثقافة وتوسيع
الخبرة أي لتعلم بالتصاقها بالبدن علماً مباشراً ، لم تكن تلمحه من قبل ..
كما يعلم الجوهريس أشياء مهمة ، ويظلمون على أسرار خطيرة ، يقرهون من
الجهوس عليهم .

وتعود عالمة بكل خفية

في المالمين ، فخرقها لم يُرقع

أي لتجسس على البدن ، وتجمع المعلومات ، وترجع بعد أداء مهمتها وبعد
أن تنخلق ورامها جنة أرضية ، حامدة ، جيفة . وهي عالمة بكل خفايا هذي
الجنة ، وأسرارها السورية والتصورية ، الحسية والمغلية ، في عالمي الظاهر
والباطن ، ترجع وتعود الى عالمها السماوي العالي من جديد ، لترفع تقريراً
بذلك .. لمن ؟ أو لتخطف بهذه المعلومات والخبرات والملاحظات
لنفسها .

إن كان هبوطها الارلامي لهذه الحكمة ، فينبغي أن لا يقطع شملها بالبدن

الدعنة : الرية وجمعها دمن ، وأريد بها أجزاء البدن . صارت تمزي
نفسها ، وتغرد من شدة الكآبة على مرية الجسم الدارس بسبب تأثير الرياح
الأربع : الصبا والذبور ، والشمال والجنوب ، والراد بها الأميرة المقتلة :
الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة ، اللاء يؤثرن في البدن تدريجياً حتى
يتركه خامداً رديماً .

إن عاقها الشراك الكثيف فصداها

قفص عن الأوج الفصح المربع

الأوج : المكان . المربع : مكان الربيع كالصيف والخريف .
ملأت النفس الناطقة الحياة في هذه الفترة المرححة ، فاشتغلت الى التباه
والغلاص من العذاب .. حذب الفرية والاحتفال ، فصارت القرار والعودة
الى وطنها . حيث المكان واسع فسح ، والعمية ربيع دائم ، ولكنها مع
الأسف وجدت نفسها في شرك الجسم الكثيف ، وأجولة البدن الأرضي
التقليل .
في - إذن - مقيدة ، مكبولة ، أسيرة ، سجنية في قفس الجسد لا تستطيع
أن تطير في الأجواء الى سماءها وموئلتها .

يا لها من أسبولة ! يا لها من مصيبة ، يا لها من كارثة !

حتى اذا قرب المسير الى الحى

ودنا الرحيل الى الفضاء الأوسع

وبعد اللات واللتيا ، وبعد خراب البصرة ، بُقِرَت بالفرج - فقد دنا
انتباه مأموريتها وسفارتها في الجسد ، وأن الأوان لرحيلها الى عالمها العلوي
الأوسع الأنفس .

سجعت وقد كُشف التطاء فأبصرت

ما ليس يُدرَك بالعيون البهيج

غُتت من الأحماق ، فرحة لا تلاقى سراسها من مسن البدن ، وقد أزعج السار
الكثيف الغليظ عن عينيها ، فرأت بعينيها الروحية النافذة ، نظراتها الحارقة ،
ما لم تكن لتراه بالعيون المادية النائمة .

وغدت مفارقة لكل مخلف

عنها ، حليف الترب غير مُشيع

لرقت طائفة ، فرحة ساجمة ، مخنقة ورامها جنة من عالم الأرض .
حامدة ، تلازم الثرى - جامدة لا تستطيع حركة ولا كلاماً ، ولا تسميماً
ولا تودياً ..

طارت سعيدة سعادة حقيقة بعد نجاتها من عذاب السجن ، تاركة خلفها
الترب ، وما يؤؤل الى الترب .. وسبحان الملك الوهاب !

قل تحقيقها ، وقل العاز ما أتت لأجله . .

ولكن يقطع . . .
فاللزام منفي ، وإذا اتى اللزام اتى المردوم . .
(اللزام هنا هو السبب ، والمصلحة ، والمباية ، وهي تحقيق الحكمة ، والمردوم هو السبب ، والمطلوب ، والمنتهى ، وهو البوط الأرعاني) .
فالبوط - إذن - ليس لادراك أسرار الجسد ، وتحصيل الكمال ، لأمرين :

الأول : لأن الكمالات العقلية غير متناهية ، ولا يمكن حصولها جميعا للنفس مدة الحياة ، ومباشرة البدن .
الثاني : لأن أكثر النفوس عند المفارقة خالية عن الكمال ، جاهلة حالي الجبد والمعاد .

والخلاصة : أن كان سجنها في الجسد لأجل التجسس عليه ، وتدوين أسرارها ، لكسب الكمال وتحصيل المعلومات ، والأخلاق على ثقافة جديدة ، فحقها لم يرقع (اتسع الخرق على الراقع) ، وهدفتها لم يتحقق .

القسم الثالث

وهي التي قطع الزمان طريقها

حتى لقد غربت بغير المطلع

انتهت مدة انتدابها ، ومرحلة سفرها ، ورحلة غربتها ، فتوقفت عن السير والعودة . . . وجبت علاقتها بالبدن . . فصار بتأثير الرطوبة والحرارة ، فودعت النفس الناطقة ، وغابت وطارت ، فقد كفاما ما عاتته من ألم وعذاب في نفيها ، وتضريبها وسجنها في سجن الجسد الظلم ، غابت ، وطارت . . ولن تعود مرة أخرى لتتعلق بجسم آخر . . فلا تتأخض ولا حلول . . ان تعود كرة أخرى لا للبحث العلمي . . ولا للزيارة ، ولا للسياحة . . . وهل يصلح الخفى للسياحة ؟

القسم الرابع

فكانها برق تألق بالحمى

ثم انطوى فكانه لم يلمس

تملأ النفس بالبدن قد يمتد نسيباً في مغبوها ، إلا أنه نزر يسير بالنسيب لبدأ العالم ومنتهاه ، فكانها - والعائلة هذي - برق خاطف ، وسراب خادع ، لمع في الأفق ، وضاحف الكسب ، وتملق به ، ثم تحرر واختفى ، فكانه لم يلمس ، وكان شيئاً لم يكن .

« كان لم يكن بين الحيوان الى الصفا أقيس ولم يسر بمكة سامر »

القسم الخامس والأخير

أنعم برد جواب ما أنا قاصص

عنه ، فنار العلم ذلت تشعشع

تملأق «لص الإكراهي الوقت بالبدن ، ثم تركه "لجسد جنة همدة .
وحيلة للحشرات ، والديدان ، وغروجه مرة أخرى الى علبها السماوي ، كن أولاً ، جبرني ، وشوئني تعكيري .

فأنعم أيها السامع ، أيها العالم ، أيها العارف ، أيها الإنسان ، أنعم بركة جواب ما أحدث عنه . . أنعم بالحق الشافي لهذه المصلة المحيرة . . فالعلم نار مشتعلة . . وقد تكشف الغمايا . . وتلكف الظلام . . وتحل الرموز والأسرار .

وهيأت ! وصدق الله : « وسأولئك عن الروح ، قل الروح من أمر ربي . وما لؤيتنم من العلم إلا قليلاً » . - اسراء ٨٥ -

٢ - معرفة النفس لابن حزم الأندلسي

مخطوطة بمكتبة شيد علي رقم ٢٧٠٤ باسطنبول -

أ - ابن حزم في سطور (٢٨٤ - ٤٥٧ هـ - ٩٩٤ -

١٠٦٤ م)

اسمه ونسبه :

- هو الامام أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم .

- وترجم له في المخطوط كما يلي :

« الإمام العلامة الحافظ الفقيه المجتهد أبو محمد علي بن نعمة بن سعيد بن حزم بن غالب بن صالح بن خلف الفارسي الأصل اليزيدي الأموي القرطبي الظاهري . وقد كان تشفع (تملذهب بالمذهب الشافعي) أولاً ثم تركه ، وله حظ وفير في فنون عديدة ، وكان ورعاً زاهداً ، وإليه المنتهى في الذكاء والحفظ وسعة الدائرة في العلوم . أجمع أهل الأندلس لعلوم الاسلام ، وأوسعهم معرفة مع توسعه في علوم اللسان والبلاغة ، والشعر والسير والأخبار . » .

- وترجم له عبد الرحمن خليفة في مقدمة : « الفصل في الملل والأهواء والنحل (مكتبة محمد علي صبيح وأولاده بمصر ط ١ ، ١٣٤٧ هـ) ، واستغرب تنوع نسبه ، فهو فارسي ، وقرشي ، وأندلسي أصلاً وولاء ومولداً .

- كان والده وزيراً ، فشأ ابن حزم نشأة عزيزة مرتبة ناعمة ولكنها تعرضت لفتن السياسة المتقلبة ، وغدر الزمان ، وخيانة الخلال .

- مؤلفاته ورسائله كثيرة متنوعة في علوم وفنون شتى من تفسير وحديث وفقه ، الى سياسة واجتماع وأنساق ، الى

الفلسفة والأخلاق والتربية والنفس ، والحب والجمال . فهو علامة ذواقة ، وله شعر جميل . كقولہ :

وذي عدل في من سباني حسنة

يُحِيل ملامي في الهوى ويقول :

أفي حسن وجه لاح لم تر غيره

ولم تدر كيف الحسن ؟ أنت قتيل !

فقلت له : أسرفت في اللوم ظالماً

وعندي رد - لو أردت - طويل

ألم تر أنني ظاهري وأنتي

« على ما بدا » حتى يقوم دليل ؟

والبيت الأخير هو مذهبه الظاهري . وكانت الأندلس في عهده على مذهب الإمام مالك ، ولا ترى اجتهد فقياً جديداً ، ورأى ابن حزم أن التقليد بلا برهان بدعة محرمة . . وكان موقف علماء الأندلس عنيفاً ضده ، فصدر أمر بحرق كتبه لاحتوائها على الاجتهاد .

- من مولفاته : الإيصال الى فهم الاتصال - الأحكام لأصول الأحكام - الفصل في الملل والأهواء والنحل - المحلى - الصادر والرداع - شرح الموطن - الجامع في صحيح الحديث - الإمامة والسياسة - أخلاق النفس - كشف الالتباس بين أصحاب الظاهر وأصحاب القياس - نقط العروس - تبديل اليهود والنصارى للتوراة والانجيل ، ويبان ما بأيديهم عما لا يحتمل التأويل .

- ولابن حزم رسائل قصيرة كثيرة . وذكر بعض منها في المخطوطة تحت عنوان : « ما حوته هذه الجلة (والمقصود بها المجموعة) لابن حزم الأندلسي المالكي - عفا الله عنه - :

● كتاب الأصول والفروع من قول الأئمة ، ص ١

● رسالة البيان عن حقيقة الإيمان ، ص ٩٠

● رسالة في معرفة النفس بغيرها وجعلها بذاتها ، ص ٩٩

● رسالة الدرة في تحقيق الكلام فيما يلزم الانسان

اعتقاده ، ص ١٠٠

● رسالة التوقيف على شارع النجاة ، ص ١٤١

● رسالة في الرد على ابن نغريلة اليهودي ، ص ١٤٧

● رسالة في الرد على الهاتف من بعد ، ص ١٦٣

● رسالة في مسألة الكلب ، ص ١٦٧

● رسالة في جواب ما سئل عنه سؤال تعنيف ، ص ١٧٢

● رسالة في مداواة النفوس وتهذيب الأخلاق ، ص ١٩٦

● رسالة في الإمامة ، ص ٢٢١

● رسالة في ألم الموت ، ص ٢٢٥

● رسالة في أرواح الأشقياء ، ص ٢٢٦

● رسالة باحثة عن الروح ، ص ٢٢٧

● رسالة باحثة عن الغناء للملبي ، أهو حرام أو مباح ،

ص ٢٣٣

● رسالة التلخيص لوجوه التلخيص ، ص ٢٣٥

● رسالة في مراتب العلوم ، ص ٢٥٤

- وكتاب ابن حزم : « طوق الحمامة » في وصف الحب والجمال ، فيه دراسات نفسية واجتماعية ودينية ، وحكايات تاريخية وشخصية تمثل جانباً من سيرته الذاتية ، وقد طبع بلايدن بمطبعة بريل عام ١٩١٤ مع مقدمة طويلة باللاتينية كتبها البروفيسور بيترسوف

وترجم « طوق الحمامة » الى اللغة الألمانية بعنوان :

Halsband der Taube: Über die Liebe und die Liebenden

بقلم فايسفايلر Weisweiler عام ١٩٤٢ بمطبعة بريل

بلايدن أيضاً .

- وابن حزم ليس بفيلسوف ، بل هو فقيه ، وهو ليس ضد الفلسفة والمنطق ، ولكنه يبنى آراءه على أسس دينية لا فلسفية ، فهو لا يدخل صومعة الفيلسوف للتدبر والتفكير ، وإنما يجتهد ، ويحرم التقليد ، ويثور في ساحة المجتمع للإصلاح الاجتماعي ، والتربية الاجتماعية ، ويجبر بأرائه في أمور الدنيا والدين .

وباختصار قد يطلق على ابن حزم : الحكيم الديني الاجتماعي المجتهد .

- الذي يزور جامعة دمشق يرى تمثال ابن حزم في باحته ، وقد أهدته اليها الحكومة الاسبانية ، اعترافاً بفضله وعلمه ، وتخليداً لذكراه ، وتعبيراً عن افتخارها بالمواطن الأندلسي (الاسباني) ، والعالم الاسلامي : ابن حزم .

ب - مخطوطة «معرفة النفس» لابن حزم :

بسم الله الرحمن الرحيم . اللهم صل على سيدنا محمد وآله .

فصل في معرفة النفس بغيرها وجهلها بذاتها .
قال أبو محمد علي بن أحمد بن حزم رضي الله عنه :

أطلت الفكرة في نفسي بعد تيقني أنها المدبرة للجسد ، الحاسة ، الحية ، لعاقلة ، المميّزة ، العالمة ، وأن الجسد مولى لا حياة له ، وجما لا حركة فيه ، إلا أن تحركه النفس ، ويعد إيقاظي أنها صاحبة هذه الفكرة والحركة للساني بما تريد إخراجه ، مما يستقر عندها . فقالت مخاطبة لنفسها ، باحثه عن حقيقة أمرها :

يا أيها النفس المدبرة لهذا الجسد ، ألسنت التي قد عرفت صفات جسدي الذي واليت تدبيره ، وحققته ، وضبطتها ؟ قالت : بلى .

قالت : يا أيها النفس المدبرة لهذا الجسد : ألسنت التي تجاوزت جسدي المضاف تدبيره إليك ، فخلص فهمك وبختك إلى ساير ما يليك من الأرض والماء والهواء ، وساير الاجرام ، ثم إلى ما لم يلك من الاجرام فميزت أجناس كل ذلك ، وأنواعه ، وأشخاصه ، وحققت صفات كل ذلك الذاتية والنيرية ، وفرقت بين كل ذلك بالفروق الصحيحة ، ثم تخطيت كل ذلك إلى الأفلاك البعيدة ، وما فيها من الأجرام النيرة ، فعرفت كيفية أدوارها ، ووقفت على حقيقة مدارها ، وضبطت كل ذلك ، وأشرفت عليه ، وشرحت هنالك ، وأوغلت في تلك الطرق والمسالك ، وخضت إليه الأنوار والظلم ، واقتحمت نحوه الأبعاد حتى أتيت من أمم ، ولم يخف عليك ما يقد وغس ؟

قالت : بلى .

قالت : يا أيها النفس المشرفة على ذلك كله ، ألسنت التي لم تقم بهذا المقدار من العلم على عظمه وطوله ، ولا ملا خزانته هذا الحظ من الاشراف على كبر شأنه ، وهوله ، حتي تمدّيت إلى ما كان قبل حلولك في هذا الجسد ، وارتباطك به ، من أخبار القرون البائدة ، والممالك لداثرة ، والأمم النابرة ، والوقايح الشنيعة ، والسير الذميمة ، والحجيدة . ووقت على أخبارهم وعلومهم ، فشاهدت كل ذلك

بمعرفتك إذ لم تشاهده بهواسك ؟

قالت : بلى .

قالت : يا أيها النفس العابطة لهذه العظام المشرفة على هذه الأمور الشنيعة ، التي آتست ، ألم يكفك هذا كله حتى تجاوزت العالم بما فيه ، وطقرت من جميع نواحيه ، فشاهدت الواحد الأول ، ووقفت إلى الحق الأول ، المبدع للعالم بكل ما فيه ، فأشرقت على أنه هو ، وتوخيت أحداثه لكل ما دونه ، لتوهلك لكل ما شاهدته بهواسك ، فأحطت بكل هذا علماً ، واستويت على جميعه فهما ؟

قالت : بلى .

قالت : يا أيها النفس التي بلغت هذه المبالغ النائية ، وترقت إلى هذه المراتبي العالية ، وسربت^٢ في تلك السبل النامضة ، واستسبلت اللوج في تلك الشعاب الخافية ، وسمت إلى التوغل إلى تلك المنازل السامية ، وتكلفت الارتقاء إلى دار تلك الفلك الشامقة . تفكري إذ وصلت إلى هذه الرب ، وخرقت تلك الحجب ، ورفعت دونك تلك الستور المسبلة ، وفتحت لك تلك الأبواب المغلقة المغلفة ، وسهل عليك تولج تلك المضائق الهائلة ، وتأتي لك تحفل تلك الثنايا^٣ البعيدة ، هل عرفت ماهيتك ، وهل دريت كيفتك ، وهل وقفت على : أي شيء أنت . . وما جوهرك . . وهل أشرفت على حملك لصفائك ، كيف حملتها ؟

قالت : لا ، ما عرفت شيئاً من ذلك .

قالت : يا أيها النفس العارفة بغيرها ، الجاهلة بذاتها ، فهل تعرفين محلك ، ومن أين أنت ، ومن أين تتكلمين ، وكيف تحركين هذه الأعضاء المصوّنة إذا حركها ، الساكنة إذا تركها ؟

قالت : لا

قالت : يا أيها الملعوب النفس شأنها فيما علمت وفيما جهلت ، هل تدركين : أين كنت ، ومن أين أقبلت ، وكيف تملقت بهذا الجسد الظلم ، الميت ، الجاهل . . وكيف تصريفك له . . وكيف بقاؤك فيه بالأسباب المسككة لك معه . . وكيف انفصالك عنه ، عند الامامة المارضة له ؟

قالت : لا .

قالت : يا أيها النفس المعترية بجعل ذاتها ، الواقفة على علم

ما عداها ، ألسنت أنت المخاطبة ، والمسؤولة السائلة ؟
قالت : بلى .

قالت : فما قطع بك عن معرفة ذاتك ، وصفاتك ، ومكانك ،
وبدء شأنك ، ومهلك ، وتنفلك . . . وكيف تعلقك بهذا
الجسد . . . وكيف تصريفك له . . . وكيف تنفلك عنه ؟
فتدبرت هذا ، فأيقنت أنه لو كان علماً كما علمت ،
بقوتها وطبيعتها ، دون مادة من غيرها ، لكان المعجز لها مما
جهلته ، أسهل عليها من الممكن لها عما علمت .
فاعترفت بأن لها مديراً ، علماً من البعيدات ، فعلمته ،
وجعلت ما لم يظلمها طمعة من القرى فجهلته .
فيا لك بهرماناً على عجز المخلوق ، ومهانت ، وضعفه ، وقلته !
نعم ! . . . وعلى أن النفس لا تفعل ولا تقعد إلا بقوة
وارادة من قبل غيرها ، لا تتجاوزها ، ولا تتعداها .
ولله الأمر كله ، ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم .
وحسبنا الله ونعم الوكيل .

انتبه القول في النفس والحمد لله وحده . وصلى الله على سيدنا
محمد وآله وصحبه وسلم تسليمًا .

جـ - دراسة مقارنة :

شبه ابن مينا الروح بحمامة معرّزة ، غنمة ، خفية عن
العيون ، من سكان العالم العلوي ، أرغمت على ترك وطنها :
السماء ، متفجعة متوجعة ، كارهة الهجرة والفرار . وأجبرت
على مجاورة الجسم الفاني الذي يشبه خراباً بلقماً ، ففجعت
وحزنت على الفرق ، وبكت متذكرة أوقات صفاتها
وراحة بالها في سمانها ، بكاء مرأ ، وحاولت النجاة ، والفرار ،
للمودة إلى وطنها ، ولكن قصص الجسد الحكم ، المتقن ، لم
يدع لها مجالاً لذلك ، فضضعت للأمر الواقع ، والكارثة
التي حلت بها ، حتى ألفتها .

وحينما دنا انتهاء فترة سجنها أو انتدابها الجبري في الجسد ،
فرحت وغنت ، فرحت لمفارقة سجن الجسد ، هذا الخراب
العفن الترابي . . . وغنت لخلاصها من مهنتها الاضطرابية ،
وسكنائها الاجباري في البدن .

وهنا يسأل ابن سينا عن هذه المعنى ، عن سبب هبوطها
من عالمها السماوي الى عالم الأرض الوضيع ، وإن كانت

منتدية ، فما سرّ هذا الانتداب ؟

فإن كان الاله جلّ وعلا أرغها على الهبوط لحكمة خفية ،
فلا يخلو الأمر من اعتبارين :

إما أنها تقوم بمهمة تتجسّد على الجسد الأرضي ومطامه
لحكمة خفية نجّيتها ، فما السبب - إذن - في إحقاقها عن
إدراكنا .

ولما أنها قامت - مرغمة - برحلة علمية لاكتشاف مجاهل
الجسد وما يمرض له ، خلال إقامتها الجبرية فيه ، لأجل أن
تتعلم هي في هذه الفترة ما أراد الله لها أن تتعلم ،
وتحصّل من الكمالات الشاملة ، والمقامات العالية .

وعلى كل حال . . . فقد أطلق سراحها . أما السؤال عن سبب
رحلتها الارغامية المؤقتة ، فقد بقي بلا جواب ، وابن سينا
ينتظر ذلك من أهل الذكر .

أما ابن حزم ، فقد أطال الفكر في «النفس» وتيقّن أنها
تتولى أمر الجسد ، فالجسد مولد لا حياة فيه ، وجماد لا
حركة له ، الا اذا حرّكه النفس .

وكان ذلك في صورة سؤال من النفس ، وقرار منها .

فتدبير شؤون الجسد بيد النفس العلمية الخبيرة ، لأنها
سماوية ، طارت بلا جناح ، وعرفت شؤون الأفلاك البعيدة ،
والأجرام النيرة ، وغيرها من عالم الأرض والسماء ، والماء
والهواء .

ويسأل ابن حزم النفس سؤالاً تقريرياً ، مباشرة :

هذا الحظ العظيم من العلم ، لم تقتني به ، قبل حلولك
في الجسد ، وتعلقك به .

لقد كان لك عالم واسع ، وسلطة كبيرة ، وإطلاع على ما في
العوالم كلها ، حتى تشرفت برؤية الذات السرمدية والأنوار
الالهية .

تفكري يا نفس في وصولك الى الرتب العالية ، وغرقك
الحجب ، ورفع الستور دونك وقنع الأيول المغلفة لك . .
هل درست نفسك بعد هذا ، ما هي ماهيتك ، وجوهرك
وصفاتك ؟

تولي يا نفس ، العارفة غيرها ، الجاهلة نفسها : أين وطنك . .

ومن أين تتكلمين . . وكيف تدبرين شؤون الجسد في يقظته ونومته ؟

من أين جئت ، وكيف تعلقت بهذا الجسد المظلم ، الجاهل ، وكيف تقيمين فيه ، وترحلين عنه ؟ وعجزت النفس عن الجواب . . واعترفت أن لها مديراً علمها ما أطلبها عليه من الأمور النامضة ، المويضة ، الصعبة ، البعيدة ، فأدركته ، ولم يعلمها ما لم يعلمها عليه من الأشياء البسيطة السهلة ، القريبة ، فجهلت .

فأين سينا يشير إلى أن وطن الروح هو السماء ، وأنها أرغمت على الهبوط إلى عالم الجسد ، فآلفته على مضض بعد أن حزنّت وبكت ، وبعد مضي الوقت المقرر لبقائها ، طارت مرة أخرى إلى وطنها فرحة سعيدة مغتية ، فلماذا جاءت لقفاء فترة مؤقتة ، ولماذا رجعت ؟

هذا هو سؤال ابن سينا ، لا من النفس ، بل من أهل العلم .

أما ابن حزم فاستعمل أسلوب الحوار مع النفس ، وجعلها تعترف بأنها عرفت عالم الأفلاك الثابتة ، والتجوم الزاهية ، وغيرها من عالم الأرض والسماء والهواء والماء ، وأنها نالت من الأمور العظيمة المشرفة ما لم ينله غيرها واطلمت على أسرار العوالم حتى رفع دونها الحجاب فأشرق برؤية الذلت الإلهية .

وبعد هذه المعرفة الواسعة بلا حدود وقيد ، جعلت النفس أمراً بسيطاً ، قريباً منها ، له حدود وسدود ، هذا الأمر هو : من أين أتت ، وأين وطنها البسيط ، وكيف تعلقت بشرك البدن ، وكيف أرغمت على البقاء فيه فترة لتدبير أحواله . . وكيف رحلت عنه بعد ذلك ؟

أما مجدها ، وحصولها على الدرجات العليا ، كما يحصي بعضاً منها ابن حزم ، فلا يتطرق لها ابن سينا ، لأن المهم عنده والمفضل هو سر تعلقها بالبدن .

ولكن ابن سينا وابن حزم كليهما يشتمان النفس هنا اتهاماً خطيراً ، فقد نسبوا إليها الغباء والنسيان وشروء الذهن ، بعد أن حلت في قفص الجسم ، ودخلت سجن البدن ، حتى نسيت موطنها الأصلي كما يقول ابن سينا :

وأظنها نسيت عهوداً بالحنى ومازالا بفراقها لم تقتنع

وغفلت من أين أتت ، وأين وطنها الأصلي ، كما يقول ابن حزم .
والنفس لها الحق أن تصاب بهذه المصائب . . فهي معذورة . . بعد أن غرّبت . . وشجنت في هذا المنفى ، وعُذبت في طلل الجسم عذاباً لا حد له .

والفكرة الرئيسية عند ابن سينا أن رحلة النفس إلى عالم البدن لسر غامض ، ذي شقين :
إما لتحقيق حكمة خفية عن الأنهار ،
ولما لاجراء دراسة ، أو بحث في الجسد لادراك أسرار في العالم الحسي أو العقلي ، واكتشاف جديد أو الحصول على معلومات جديدة في ذين العالمين لحسابها الخاص .

وتتفرع عن هذه الفكرة الرئيسية فكرة فرعية ، هي عدم تناسخ الأرواح ، فالروح حزنّت لفراقها من عالمها السماوي وبكت لمغادرتها بلدها ، وبكت في مزيله الجسد ، وإن تعودت عليه مرغمة . ثم تحررت ففتت وطارت بلا رجعة ، بعد أن قطعت كل علاقاتها بالجسد ، وشركتة للحشرات والديدان ، فلا تعود كرة أخرى إلى جسد آخر . . فكل الأجساد من نوع واحد ، وكلها مزابل تنته وجئت قدرة ، ودراسة واحدة تكفيها .

والفكرة الرئيسية ساقها ابن سينا على سبيل سؤال موجه للعلماء ، فهو لم يفهم سر هذه الرحلة القريبة العجيبة - حقيقة أو تواضعاً وهضماً للنفس ، أو للاطلاع على آراء الآخرين - ويرجو من العلماء شرحها له ، ففوق كل ذي علم عليم

أما الفكرة الفرعية ، فحددها ، وصاغها في جملة خبرية :

فهي التي قطع الزمان طريقها حتى لقد غربت بغير المطلع

أي غربت ولا تتطلع طلوعاً آخر في عالم الأجساد ، فلا تناسخ ولا حلول .

أما الفكرة الرئيسية عند ابن حزم فهي أن النفس تعلم ما أراد الله لها أن تعلم ، وتجعل ما أراد الله لها أن تجعل ، فعلها ليس ذاتياً وإنما مكتسب .

أراد الله لها أن تطير وتجول ، وتحصل على سلطات لا حد لها ، وامتيازات لا مثيل لها ، كرؤية الله تعالى ، فعرفت من الأسرار ما شاء الله لها أن تعلمه . .

وأراد الله أن يجردها من هذه الرتب العالية ، ويمتثلها في سجن الجسد ، فامتثلت لأنها مخلوق مطيع ، لا يتجاوز حده ، فجعلت ما شاء الله لها أن تجعل .

فهي تعترف بهذا عند ابن حزم ، تعترف بجهلها سبب إقامتها الموقته في هذه الخربة . . وتقر بأن لها مديراً يعلمها ما يريد هو لا هي ، فهي مخلوق عاجز ضعيف . والله الأمر كله .

ابن سينا يفكر فلسفياً ويبنى آراؤه على أسس فلسفية ميتافيزيقية ، ويقتنع بما يصل اليه العقل الفلسفي في إطار الإيمان بالله ، فالله هو الذي أميط الروح الى الجسد لحكمة خافية ، فالخفاء قضية مسلم بها ، وأمر مثبت . . وهنا يبحث ابن سينا عن هذه الحكمة عن طريق العقل .

أما ابن حزم فيفكر دينياً ، وأسنه التي يبني عليها آراؤه وأحكامه هي مصادر الشريعة ، فهو فقيه مجتهد ، يقتنع بما تتقبله العقيدة الاسلامية ، فهو إذ يبحث عن سر هبوط الروح الى الجسد إنما يبحث عنه عن طريق الدين لا العقل ، فالاختلاف بين تفكيريهما كبير ، وإن تشابها في كثير من الأشياء .

ولم يتطرق ابن سينا الى علم النفس نفسها أي ما تعلمه النفس ، هل هو طبيعي ، أي مخلوق معها أم اكتسابي ؟ ويعجز أن يفهم من عبارته : «نسيبت» أنه اكتسابي . أما ابن حزم فصريح بأنه مكتسب .

أسلوب ابن سينا هو أسلوب الشاعر الحكيم ، صاغ حكمه في قالب البيان ، فكان فارساً ماهراً في حلبة الحكمة ، وساحراً أصيلاً في ميدان البيان واللسان . وهو هنا يخاطب العلماء والحكماء لا المبتدئين والمتعلمين . أما ابن حزم فأسلوبه أسلوب الفقهاء ، فكانه يكتب لتلاميذه ليفهموا ، فينال هو التولب من الله .

أما بعد : فهل اقترفت النفس ذنباً ، فحكم الله عليها بالسجن في الجسد فترة من الزمن ، عقوبة لها ؟ لم يتطرق ابن سينا ولا ابن حزم الى هذا ، وهي مشكلة جديدة .

هوامش

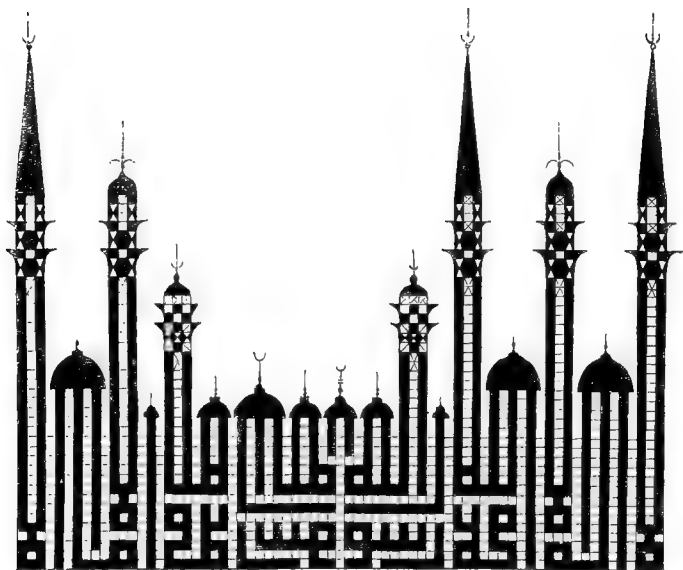
(١) نَفْسٌ يَنْفَسُ نَفْسُوسًا : غلب

(٢) تغيب مَلَأَ

(٣) تَرَبَّ سُرِبَ سُرُوبًا : جرى

(٤) جمع ثنية : الطِّية

(٥) شَبَا : شَيْئًا - يَقلبُ الهمة ياء وادغام التجانين



لوحة خطية ، المسجد الحرام في مكة

سُبْحَانَ اللَّهِ الْمَلِكِ لَا يَمُوتُ سُبْحَانَكَ

اللَّهُ الْوَاحِدُ الْعَظِيمُ سُبَّارَكَ اللَّهُ أَجْمَعُ الْخَالِقِينَ
اللَّهُمَّ إِنِّي أَعُوذُ بِكَ مِنَ الْكُفْرِ بَعْدَ الْإِيمَانِ وَمِنَ الضَّلَالَةِ
بَعْدَ الْهُدَى وَمِنَ الْهَوَانِ بَعْدَ الْكَرَامَةِ وَمِنَ الذُّلِّ بَعْدَ الْعِزِّ

الْعِزِّ وَالْخِلَافِ بَعْدَ الْقَبُولِ اللَّهُمَّ

اللَّهُمَّ إِنِّي أَوَّلُ فَعَلِكِ شَيْءٍ وَأَنْتَ الْأَوَّلُ فَعَلِكِ شَيْءٍ
شَيْءٍ وَأَنْتَ الظَّاهِرُ فَعَلِكِ شَيْءٍ وَأَنْتَ الْبَاطِنُ فَعَلِكِ شَيْءٍ
دُورَكَ شَيْءٍ اللَّهُمَّ إِنِّي أَعُوذُ بِكَ مِنَ الْفَقْرِ فَوْقَ عِبَادِكَ وَالْبَقَا

بَعْدَ فَنَاءِ خَلْقِكَ وَأَنْتَ الْعِزُّ الْحَكِيمُ

عزير

الواقع والأسطورة في الشعر العربي الحر في القرن العشرين

الكلاسيكي ، من حيث الشكل والمضمون . وهذا يعني أن الكثير من الأساطير الإغريقية ورموزها قد وجدت طريقها إلى الأدب الأوربية الحديثة ، حيث استخدمت أو استند إليها في صورها الكلاسيكية أو أعيد تشكيلها من جديد . وتكفي على سبيل المثال مراجعة قاموس الميثولوجيا القديمة هربت هنجر^١ كي ندرك إلى أي مدى قد استوحى الأدباء الأوربيون المحدثون مادتهم من الميثولوجيا الإغريقية وصيغها في الأدب الإغريقي الكلاسيكي .

فلنذكر أن مؤلفات كثيرة من مؤلفات الأدب الإغريقي في العصر الكلاسيكي بالمعنى الضيق لهذا المفهوم تستمد حيويتها من عروض الميثولوجيا الإغريقية القديمة ، ولنذكر أن أهم هذه الأعمال هي ملاحم هوميروس وقصائد هزيود . وكما هو معروف فإن شعراء العصر التالي على هوميروس قد عانوا الكثير في معالجتهم للأساطير الموروثة . فشاعر غنائي مثل هندار (٥٢٢ - ٤٣٨ ق . م) وكذلك شعراء التراجيديات قد وجدوا أنفسهم مضطرين أن يعيدوا كتابة أساطير الآلهة القديمة حتى تتوافق مع الأحاسيس الدينية المنتيرة ومع مبادئ الأخلاق الجديدة ، بل وجدوا أنفسهم أحياناً مضطرين إلى الصمت عن هذه الأساطير ، أي الاستثناء عنها كمادة لأدبهم .

وأيّاً كان الأمر فإن معالجتهم للأسطورة وتناصيرهم عن استخدامها يوضحان شيئاً مشتركاً وهو أنهم قد أخذوا هذه الأساطير مأخذ الجد .

« وسيلة الأديب في العرض والتصوير ، وأقصى ما يصل إليه هو أن يناقش الواقع عن طريق العرض والتصوير ، أي حينما تسرب روح الواقع إلى ما يصوره بحيث تتجلى أمامنا المادة المصوّرة كشيء حاضر (ناهض) . ففي أعلى المراتب يبدو الشعر كشيء ظاهر للعيان ؛ وكلما انسحب الشعر إلى الداخل (أو إلى الباطن) فهو في طريقه إلى البهوت . وهذا هو الشعر الذي يصور الداخل فحسب دون أن يجسمه كظاهر ، أو دون أن يشيع الاحساس بالظاهر من خلال الباطن ، فهذا هو الشرطان النهائيان اللذان من خلالهما ينفذ الشعر إلى الحياة العامة » .
(جوته : « مأثورات وتأملات من سنوك تجوال قلبهم مايستر » ، ١٨٢٩) .

يتضمن عنوان المقال التالي ثلاثة مفاهيم (هي : الواقع ، والأسطورة ، والشعر الحر) ، وسأقتصر في التالي على بيان مضمون المفهوم الأخير ، أي مفهوم الشعر الحر في الأدب العربي الحديث في هذا القرن ، وأتجنب عن عمد إعطاء تعريف محدد لمفهوم الواقع في الأدب أو في أدب بعينه ، وأقتصر على القول بأن الواقع هو عرض الواقع للمعاش بواسطة الوسائل الأدبية ، أي بمفهوم المقولة السابقة لجوته التي أوردتها كشعار لهذا المقال .

حين نتحدث عن الأسطورة فالتنا كآوريين تفكر باديء ذي بدء في الإغريق ، فأدبنا التومية قد تأثرت بدرجة أو بأخرى ، وعلى الأقل لحقبة ما ، بالأدب الإغريقي

ومن المعروف أن نقد الأساطير قد أخذ في القرن الخامس قبل الميلاد صورة بالغة الشدة . فافلاطون - كثنائد للأساطير وكمدح لها في نفس الوقت - يقول في الكتاب العاشر من مؤلفه «الجمهورية» أو «السياسة» (٥٩٥ ق م .) : «يبدو أن الأدب الذي يحاكي الطبيعة يضر بعقول أولئك الذين لا يملكون الدواع المضادة لذلك ، أي الذين تتقصم معرفة حقيقة (أو ماهية) الأشياء» .

يشير حديث أفلاطون هذا بوجه خاص إلى أدب الأساطير . على أننا قد نتساءل أيضاً : أي أدب إفريقي لم يتأثر على الأقل بالميثولوجيا ؟

ونستطيع القول أن الأدب الاغريقي بعد ذلك النقد الأساسي (أو المبدئي) الذي وجهه إليه أفلاطون قد تحول تحولاً أساسياً ، ونستطيع أن نقول بمفاهيم شيرل : إن هذا الأدب كان لا بد له أن يصبح أدباً «ستنتالياً» ، ولم يكن في المستطاع أن يظل هذا الأدب «ساذجاً» ، هذا إن أراد الاحتفاظ بمكانته في ذلك العصر ، أي أن يظل بمعنى ما أدباً كبيراً .

وبمعنى مشابه نستطيع القول : إن القرآن يشكل نقطة تحول في تاريخ الأدب العربي . فإذا كان الأدباء العرب قبل الإسلام شعراء (أي عارفين بمفهوم شاعر) . . . أي واعين بما للفظ عليهم من سلطان ، كان لا بد للأدب العربي أن يصبح أدباً ستنتالياً إن أراد أن يحتفظ بمكانته بعد أن أنزل القرآن في سورة الشعراء (الآية ٢٢٤ - ٢٢٦) : «الشعراء يتبعهم الغاؤون . لم تر أنهم في كل واد يسيرون وأنهم يقولون ما لا يفعلون» .

كان لا بد للنبي أن يوضح الحدود التي تفصله عن أولئك الوثنيين الذين يتلقون معرفتهم من الجن ، فالقرآن يؤكد بوضوح أن الرسول ليس بشاعر كما ادعى مخالفوه الذين رفضوا الإيمان بما جاءهم به . ونجد بين الأشكال الميثولوجية أو شبه الميثولوجية في الشعر الجاهلي «آلهة للقدرة» تسمى «النون» وأيضاً «المنيا» ، وكثيراً ما كانت

توضع هذه الآلهة موضع «الدهر» أي الزمان كقوة إلهية ، ومن ثم فإن الشاعر و «النون» (أي آلهة القدرة) ينتميان إلى فئة واحدة . ويورد القرآن ما يقوله غير المؤمنين عن النبي فيقول في سورة الطور (الآية ٣٠) : «أم يقولون شاعر يترصص به رب النون» .

بعد الإسلام لم يعد لديانة العرب القديمة إلا أن تتخفى أو أن تعيش في الغفاء ، وقد ضاعت أيضاً أساطير العرب القديمة فيما عدا بعض الأصدا البسيطة ، وتتكون هذه البقايا أحياناً من بعض الأسماء المفردة التي كثيراً ما لا نستطيع أن ندرك معناها كما هو الحال في ألفاظ «النون» و«المنيا» و«الدهر» .

وأنا هنا أفعل شيئاً ، ربما من غير المألوف أن يفعله الإنسان أو ربما من غير المألوف أن يشير إليه بوضوح : فأنا الآن أقفز مسافة زمنية تزيد عن ألف وخمسمائة سنة .

ففي منتصف القرن الحالي قررت مجموعة من الشعراء العرب الشبان في العراق ومصر وسوريا ولبنان أن تنقش النصر التكويني الأساسي في الشعر العربي ، ألا وهو بيت الشعر العربي التقليدي . ولذا سمي هؤلاء بالشعراء الأحرار ، وشمي فهمم الذي يخضع لأحكام تكوينية جديدة : «الشعر الحر» . وقد قام الجيل الأول من هؤلاء الشعراء عن وعي بتقيد حريتهم الجديدة بعض الشيء عن طريق الاحتفاظ بالوزن والقافية . ومن جانب آخر فقد أصاب التغيير أيضاً مضامين الشعر العربي : وسع هؤلاء الشعراء نطاق هذه المضامين عن طريق الاستعانة بالأساطير ، وحرروا أنفسهم من القيود التي تقيدهم بدياناتهم سواء كانت هذه الديانة الإسلام أو المسيحية واستعانوا بالمضامين العربية القديمة التي سبقت الإسلام وبغير ذلك من المضامين غير العربية .

للمرجوع إلى الأساطير غير العربية سبب أشرنا إليه من قبل ، وهو أن الميثولوجيا الجاهلية لم تصل إلينا إلا كبقايا ولم ترو أصولها بتفصيل كبير وإنما ألمح إليها ببعض العبارات المقترضة ، هذا إن كانت تعرف لها أصول على وجه الإطلاق ، كما نرى في القرآن الذي غالباً ما يلجأ إلى

القصص الأسطوري دون أن يفصله . أما الأسطورة فالألوف عادة أن يلمح أو يشار إليها في الأدب العربي فحسب .

من البديهي أن شعراء الشعر الحر - وجميعهم قد درس الأدب الانجليزي أو الفرنسي أو قد درس هذين الأديين معاً - قد عرفوا كيف عالج شعراء أوروبا وأمريكا الكلاسيكيون ومن هنا نوحهم من الشعراء المعاصرين ، كيف عالجوا الأساطير الاغريقية وقصص الكتاب المقدس . رأوا أن هؤلاء يقتصرون أيضاً في شعرهم على الاشارات والتضمينات حين يدخلون الأساطير في شعرهم . وقد يتحول هذا الى صنعة دون قيد أو ارتباط بالواقع ، وقد يكون هذا أيضاً - كما نرى عند ت . س . إليوت وإذرا بوند ، وهما من أساتذة شعراء الشعر الحر - من الوسائل التي تستخدم في تصوير الواقع ، خاصة وأن هؤلاء الشعراء الجدد يرمون في المقام الأول - على خلاف الشعراء العرب التقليديين ولولائك الذين حذوا حذوهم - الى تصوير الواقع .

ما هي وظيفة الأسطورة أو بمعنى أدق وظيفة استخدام الأسطورة في الشعر الحر ؟ ما هي مزايا ونقائص استخدام الأسطورة ؟ هذا ما سنحاول دراسته في التالي من خلال بعض النماذج المعروفة في الشعر العربي الحر . وقد تعرضت هذه النماذج للنقد الشديد ، وعلى الرغم من ذلك فما زالت تتمتع بحياة كبيرة . من بين هذه النماذج نذكر بعض أعمال الشاعر يوسف الخال المولود عام ١٩١٧ في طرابلس بشمال لبنان وهو شاعر مسيحي قد درس في المقام الأول الشعر الانجليزي والأمريكي وأيضاً الشعر الفرنسي الحر ، وترجم نماذج منها . وعرف بهذه النماذج من خلال مجلته الأدبية « مجلة شعر » وقد استعان بهذا الشعر وطوعه لأغراضه في بعض أشعاره . ومن الأمثلة الشيرة لذلك التي تُطوَّع للمأخوذ أو تحوَّره ، نذكر قصيدته « السفر » فيما يلي :

السفر

وفي النهار نهبط للمرافئ الأمان
والمراكب الناشرة الشراع للسفر .

نبتف يا ، يا بحرنا الحبيب ، يا القريب
كالحفون من عيوننا
نجي وحدنا ؛

رفاقنا وراء تللكم الجبال آثروا
البقاء في شُباتهم ونحن نؤثر السفر .
أخبرنا الرعاة هنا
عن جزر هناك تمشق الخطر
وتكره القعود والحدَر ،
عن جزر تصارع القَدَر ،
وتزرج الأثرلس في القفار
مُدناً ، حروف نور تكتب السير
وتملأ العين بالنظر .

بها ، بمثل لونها المريب يحلم
الكبار في الصغر .
إذك تصعد المراكب الحاملة
الزجاج والصور ، الحاملة الحريز
والخمور من بلادنا ، الحاملة الشعر .

نصيح يا مراكب ا
ياسلماً يرقى بنا ،
يصلنا بنيرانا ،
يأتي لنا بما غلا ،
يأخذ منا ما حلا . . .

يا أنت ما مراكب ،
جئنا إليك وحدنا ،
رفاقنا الهالك في الرمال آثروا البقاء
تحت رحمة الهجير والتقيق والضجر
ونحن نؤثر السفر ،
أخبرنا الرعاة في جبالنا
عن جزر يضرها المطر ،
يضرها الغمام والعزم والمطر ،
عن جزر لا تعرف الضجر .
بها ، بمثل لونها القريب يحلم
الكبار في الصغر .

وقبلما نهم بالرحيل نذبح الخرافت
واحداً لعشثروت ، واحدأ لأدونيس ،
واحدأ لبعل ، ثم نرفع المراسي الحديد
من قراة البحر ،
ونبدأ السفر :

هـلـولـيا .
هـلـولـيا .

وفي هنية تغيب عن عيوننا
الجبـال ، والمرانيـه الأمان ، والرابع
المليئة اليدين بالزهر :

هـلـولـيا .
هـلـولـيا .
هـلـولـيا .

ونبدأ السفر
وسيرة الرجوع والصراع والظفر .

تحتوي هذه القصيدة على اشارات أسطورية صريحة وأخرى
ضمنية ، ولبدأ بنهاية هذه القصيدة ، أي بقصة العودة .

إذا هذه الخاتمة نعود بنكرنا الى القصص الملحمي الاغريقي ،
الى قصص عودة الأبطال الذين حاربوا في طراودة وتذكر
بوجه خاص «أوديسيوس» أشهر الأبطال العائدين ، فلنضمه
نصب أعيننا . فهو سواء ذكر أو ألح اليه من الشخصوس
الأسطورية المفضلة عند شعراء الشعر الحر . وهو في هذا
يفوق السندباد البحري ، البحار الكبير الأسطوري أو شبه
الأسطوري ، ويستطيع أن يقوم مقامه . فالبطل الاغريقي
أكثر أنموذجية وأصلح للتعبير عن الأنماط أو النماذج
الانسانية الأولى أو الأصلية .

ولنعد الى البداية . من الواضح أن اللبنانيين الذين يرجعون
بأصولهم الأولى الى الفينيقيين ، من الواضح أن مجالهم هو
الابحار أو الرحيل عبر البحار . وخلف الجبال - خلف جبال
لبنان - يجلس عرب الصحراء : خاملين ناعسين متبرمين
عاجزين عن التبادل الحضاري وعن تبادل السلع مع الغير .

ويشير الشاعر أيضاً الى ضرر التثني الفينيقي ، ويصور -
كما تزعم القومية المتطرفة في لبنان - اللبناني «قدموس»
(ابن الملك الفينيقي أجيئور كما تقول الميثولوجيا الاغريقية)
والواضح من هذا أن الشاعر يريد أن يقول : من لبنان
الفينيقية قد أحضر قدموس الأب الأول الحضارة الى بلاد
الاغريق ، وهو موضوع رائج بين الأوساط المارونية المسيحية
في لبنان ، موضوع عماد ومطروق الى حد الابتذال ، يروج
له على سبيل المثال الشاعر الرمزي سعيد عقل كما يروج له
تلاميذه . «فلون المدن الأسطوري» - فلنفكر هنا في مدينة
إكباتانا التي وصفها هيردوت بجدرانها السبعة ، الملونة بلون
الكواكب السبعة - تصادفا كصورة أسطورية في أشعار
«أزرا بوند» «كانتوس» ، حيث تلعب دوراً رئيسياً .

يذكر الشاعر القرابين أو الذبائح المقدمة قبيل الرحيل الى
الآلهة «عشثروت» و «أدونيس» و «بعل» ، وما يكاد يذكر
هذه الآلهة القديمة ، آلهة النواطيء الفينيكية ، حتى يربطها
بنداء «هـلـولـيا» ، أي يربطها بموجيات مسيحية . وهكذا
يوجد بين لبنان الفينيقي ولبنان المسيحي كما يطالب الدعاة
المارونيون . فالقصيدة تصور لبنان القوي المعاضد للحضارة
الذي يرمز اليه «قدموس» أو «أوديسيوس» . ويفصل فصلاً
حاداً بين لبنان هذا وبين عرب الصحراء الذين يغطون اليوم
في عجزهم كما كانوا بالأمس . وأياً كان الأمر فالشاعر
يطلق عليهم لفظ الرفاق ، أي الصحاب ، على أن بعض دعاة
القومية اللبنانية اليوم - وكذلك قبل الحرب اللبنانية
الأهلية عامي ٧٥ و ٧٦ - لا يتفقون معه في هذه التسمية .

أوديسيوس - كما تشير اليه رحلة العودة - و قدموس - كما
يشير اليه ضرر التثني - ومدينة ديوكيس «إكباتانا» -
كما يشير اليه لون المدينة الخرافية - ، هذا جميعه له ما
يمائله في أشعار «أزرا بوند» المعنونة كانتوس أي قصائد .
هذه التشابهات تدعونا الى القول بتأثر يوسف الخال به ،
خاصة وأنه لم يدرس أعماله فحسب وإنما قام بترجمة بعضاً
منها الى العربية ، بل نستطيع أن نؤكد هذا التأثير حين نقارن
بين أبيات هذه القصيدة الأولى وبين الأبيات الأولى التي
تحمل الطابع «البرنامجي» في سلسلة بوند كانتوس .

يقول يوسف الخال :

وفي النهار نهبط المرافئ، الأمان
والمرائب ...

التاريخي يختزل الشاعر المصر العربي الاسلامي الوسيط .
فهو لا يتفق مع هذه الصورة الجميلة المبسطة . فالعرب
البدو يظلون قابعين خلف الجبال .

ويقول بوند :

وبعدئذ يهبط الى السفينة ،

الناشرة الشراع الضاربة في البحر الالهي .

فيوسف الخال يأخذ عن بوند الأبيات الأولى حتى حرف
الوصل «و» الذي لا يوحي ببداية وانما بقصة مستمرة أو
متكررة ، ويحور هذه البداية من وجهة الفنيقيين اللبنانيين .
وهكذا تنشأ أسطورة «أرض الوطن» التي يرتبط ماضيها
التاريخي العريق بالحاضر ، وهكذا يصيغ على هذا الوطن
هالة المجد ، ولكن بيت بوند الأول هو أيضاً تحوير لما يرويه
هوميروس في الكتاب الحادي من الأوديسة عن رحلة بطله
الى سكان الاثيانوس (المحيط) عند مدخل العالم السفلي :

حين هبطنا السفينة وضربنا في عرض البحر
أبحرنا بأبدي ذي بدء الى البحر للمالح المقدس .

بعد ذلك بيتين يذكر هوميروس أيضاً الخراف التي قدّمت
كقربان ، فعند هوميروس وبالمثل في الجزء الأول من قصيدة
بوند ، تُستخدم الخراف كقربان من أجل استحضار أرواح
الموتى ، وعند يوسف الخال تستخدم كقربان الى آلهة
الخصب في بلاد الفينيقي . بالمقارنة بالكثير من قصائد الشعر
الحر نذكر أن قصيدة يوسف الخال : «السفر» تحوي
مضموناً قابلاً للسرد ، فهي قصيدة أدوار .

حتى يستحضر الشاعر موقف الرحيل بصورة حيوية ينقل
زمن الرواية كما هو الحال عند هوميروس وبوند من الماضي
الى الحاضر . فهو يقول على سبيل المثال : نهبط وليس هبط ،
ولهذا التنوير وظيفة أخرى ، فهو أسطه يقدم الينا لبنان العريق
الذي تجلله الأسطورة كحاضر وموجود . - عن طريق اختيار
الزمن الذي يروي به يوسف الخال الحدث يوضح أن ماضي
بلادنا وحاضرها يتساويان من حيث القيمة ، فهي تنطلق الى
أبداع عالمي تاريخي في الماضي أو الحاضر . من هذا المنظور

البّحار والدرويش

«طوف مع «بوليس» في المجهول ، ومع «فاوست» ضحى
بروحه ليفتدي المعرفة ، ثم انتهى الى اليأس من العلم في هذا
العصر ، تنكر له مع «هكسلي» فأبحر الى ضفاف «الكنج» ،
منبت التصوف ... !
لم ير غير طين ميت هنا ، وطين حار هناك .
طين بطين !»

الكلمات السابقة للشاعر اللبناني خليل الحاوي ، وهو شاعر
مسيحي مثل يوسف الخال ، وهو مثله قد تماطفت لفترة
على الأقل مع حزب القوميين العرب ، وقد وضع هذه
الأسطر كشعار لقصيدته الأولى التي تصدر ديوانه «نهر
الرماد» (٥٣ - ١٩٥٧) وعنوان هذه القصيدة هو «البّحار
والدرويش» ، وهذا البحار ، «بطل» هذه القصيدة - التي
تتحدث عن تعطشه الى المعرفة كما تتحدث عن حيرته
وغرته ورحلته الى الهند - ليس إلا الشاعر نفسه .

في قصيدة «الرحيل» يستخدم يوسف الخال كلمة «نحن»
ويرى نفسه في اطار الجماعة أو المجموعة البطولية التي
يقص قصتها ، أما الحاوي فهو يتحدث عن خبرة ذاتية
فحسب . وهو وإن استخدم أيضاً صورة الملاح ، وإن كان أيضاً
بشكل ما السندباد البحري (الذي يلعب في قصائده دوراً
هاماً) أو لوديسوس . الا أن علاقته بالأسطورة الاغريقية
تتسم بالتأمل وإعمال النظر ، فهو يشير في شعاره البدئي
الى الأسطورة بصورة مباشرة . وحين يحاول الحاوي أن يصور
الواقع بواسطة الصور الأسطورية يلجأ الى التخفيف من وقعها
الانفعالي المباشر عن طريق ذكرها من البداية كوسيلة فنية ،

بالاضافة الى ذلك فإن الحاوي عن طريق ذكر أسماء ثلاثة
يجسم من خلالها مراحل خبرته الذاتية ، يحاول أن يقترب

بالتدريج من الواقع - بمعنى الاقتراب من الحاضر للمموس :
 فاوديسيوس - من شخص الميثولوجيا الاغريقية القديمة ،
 وفاوست - من مثلي النهضة الأوربية وعصر الإصلاح أي
 بداية العصر الحديث ، وفي النهاية ألدوس هكسلي - ممثل
 الحاضر المباشر والتقدم الحضاري والدعوة الى الرجوع عن
 دورة العمل التربة والاعتزال ، والاتجاه الى الصوفية والى الهند
 والبوذية .

وجدير بالملاحظة أن محتوى هذه القصيدة من قصائد
 البحارة يذكرنا بقصيدة لم يعرفها الحاوي فحسب وإنما قد
 درسها أيضاً حين بدأ محاولاته الأولى في كتابة الشعر ، ألا
 وهي قصيدة صمويل كولدرج «الملاح القديم» Rime of
 the Ancient Mariner .

أما وأن بحار الحاوي لا يجد أيضاً عند ضفاف «الكنج»
 إلا الطين ، فهذا ما يقوله لنا شعار هذا القصيد . ولا يستطيع
 الدرويش الذي يلقاه هناك أن يسمفه أو يمينه بشيء . ويخبرنا
 الشاعر عن الدراويش في الهند فيقول :

دَوَّخْتُمْ «حَلَقَاتُ الذِّكْر»

فاجتازوا الحياة .

حَلَقَاتُ حَلَقَاتُ

حَوْلَ درويش عتيق

شَرَّسَتْ رجلاً في الوَحْل ...

يلمح الحاوي بمباراة «حَلَقَاتُ الذِّكْر» بوضوح الى حلقات
 الذكر التي يعمدها للمتصوفة من أهل الطريق . وماذا يقول
 الدرويش القديم للبحار ؟ (تسالب الأبيات هنا - وهي من
 بحر الرمل - في وقع متناسق آخاذ) .

طُرُقَاتُ الأرض مهما تتناهى

عند بابي تنتهي كل طريق ،

ويكويحي يستريح التوأمين :

الله ، والدَّهْرُ السَّجِيق ...

.. وأرى ، ماذا أرى ؟

موتاً ، رماداً وحرِّيق ... ١

نزلت في الشاطيء الغربي
 حديق ترها ... لم أتطيق ؟

ذلك القول الذي يُرغى
 فيُرغى الطينُ محموداً وتَحَمُّ الموائى
 وإذا بالأرض حُبلى تتلوى وتماهى
 قَوْرَةٌ في الطين من آن لأن .

قَوْرَةٌ كانت أئيناً ثم روما ١

وهج حتى حشرجت في صدر فاني
 خلقت مطرَحاً بعض بُنُور ،

ورماد من نفايات الزمان

الإشارة الى التشابه بين أسلوب هذه القصيدة وأسلوب الانجيل
 تتضمن أيضاً إشارة الى فيلسوف ونائد حضاري يبدو لنا
 أسلوبه الألماني أشبه بمحاكاة ساخرة (بارودي Parodie)
 لأسلوب ترجمة مارتن لوثر للكتاب المقدس . والمقصود هو
 فريدرش نيتشه الذي درس الحاوي نقد الحضاري دراسة
 مستفيضة . ولا تبدو الصلة بين الحاوي ونيتشه من خلال
 الأسلوب فحسب ، وإنما تتخطى ذلك ؛ فمضمون أقوال
 الدرويش لتاريخ العالم كتتابع لا مغزى له من الموت
 والبحث قريبة من مقولة نيتشه «بالتكرار الأبدى» وماذا يجد
 ذلك الإنسان في كوحه ، ذلك الإنسان الذي يتأمل تاريخ
 العالم وهو مستغرق في الوجد ماذا يرى غير الله والزمن الذي
 لا غرار له ، ماذا يرى غير هذين التوأمين كما يقول
 الحاوي . ويعبر هنا لفظ «الدهر» عن الزمن ، والدهر كما
 أشرنا من قبل هو المفهوم الأساسي لديانة العرب البدو في
 الجاهلية ، وهو مفهوم متعدد المعاني ، الدهر باعتباره أولاً
 مبدأ الفناء الذي يؤول اليه جميع الأحياء .

لمفهوم الدهر هذا طابع شبه أسطوري (بل وتشع من خلاله ،
 كما يستخدم اللفظ حتى الآن ، بقايا ذلك التصور القديم
 للدهر كإله الدهر) . لقد ظل مفهوم الدهر هذا أيضاً
 بعد انتشار الاسلام حياً نابضاً . وبقيت تلك العادة القديمة
 المتأصلة في النفوس ، عادة لعن الدهر المفسد . وفي الحديث
 القدسي : «لا يقول أحدكم يا خيبة دهري ، فاني أنا الدهر»
 (الطبري) ، ونقل أيضاً : «لا يسبّ أحدكم الدهر ، فاني

أنا الدهر^٥». ويبدو هذا التوحيد بين الله والدهر عند الحاوي في صورة الله والدهر كوثامين . على أننا نستطيع أن نلمس هنا تأثير ينشأ أو بمعنى أدق تأثير «فلسفة الزمن» عنده .

في القصيدة الحادية عشرة من مسلسلته الشعرية يعود الحاوي الى حديث الأساطير . وعنوان هذه القصيدة هو «بعد الجليلد^٦» . ويشير العنوان الى أن الشاعر قد تخطى مرحلة اليأس وانقشاع الوهم والمجود ، أي تخطى الموقف الذي بدأ منه في هذه المسلسلة الشعرية . يقول الحاوي في تعليقه :

«في هذه القصيدة التي تعبر عن معاناة الموت والبحث^٧ ، من حيث هي أزمة ذات ولزمة حضارة وكذلك ظاهرة كونية ، يستخدم الشاعر أسطورة تموز وما ترمز اليه من غلبة الحياة والنخب على الموت والجفاف ، ويستفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يثب رمادها فتحيا من جديد^٨» . أما تموز إله النخب الفينيقي الذي يؤشر بموته الى جفاف الصيف ، فهو رمز متداول بين عديد من شعراء الشعر الحر بحيث نستطيع أن ندرج هؤلاء الشعراء تحت مصطلح «مجموعة التموزيين» . وما يشغلهم جميعاً هو قضية الموت والبحث لإزاء ساعة الصفر التي بدت لهم بانتها الحرب العالمية الثانية . والموت والبحث بالمعنى الذي قصده الحاوي من هذه المقابلة ، للموت والبحث ليسا بالمعنى الفردي وإنما كقضية حضارة بأكملها ألا وهي الحضارة العربية الاسلامية ، وأصفاها بالحضارة العربية الاسلامية على الرغم من أن ممثلي هذا الاتجاه ينظرون الى العروبة باعتبارها العنصر الحاسم في هذه الحضارة ، إلا أن الاسلام هو العنصر الذي يطبعها بطابعه بحيث لا بد لنا أن ندخل هذا العنصر الاسلامي بقدر مناسب في الاعتبار .

على أن العنقاء التي يذكرها الحاوي في حديثه السابق ليست اسلامية بالمعنى الدقيق ، وإنما قد نبعت من الميثولوجيا السابقة على الاسلام . ومن الصعب أن نوضح المضمون الأساسي لهذا الحيوان الخرافي ، ومن المؤكد أنه يرتبط بصورة الفينيق Phoenix القديمة التي ينسبها هيروdot إلى شبه جزيرة العرب . وفيما بعد اختلط (أو امتزج) طائر

العنقاء بطائر «السيمرغ» الفارسي وحيوان الاله «فيشنوغ» (الجارودا) في الميثولوجيا الهندية .

على أن ما يهتما من ذلك جميعه هو أن ذاك الطائر قد ارتبط بمفهوم البحث^٩ ، ذلك المفهوم الفضفاض الذي يحمل الكثير من المعاني الدينية والسياسية والايديولوجية . وهو المفهوم الذي أخذ عنه اسم «حزب البحث العربي» الذي انشق الى حزبين . ومن هذا تنبئ أننا لا نستطيع أن ننظر الى هذا الشعر الأسطوري الذي وضعه يوسف الخال والحاوي على سبيل المثال دون مراعاة التطور السياسي والايديولوجي ، بل إن العلاقة الوثيقة التي تجمع بينهما قد أتاحت لهذه القصائد لفترة ما فاعلية كبيرة وإن انصر أثرها في مكان وزمان بعينه . ونود أن نبرز من قصيدة الحاوي بعد الجليلد مقطعاً منها لعلاته بالموضوع الذي نعالجه هنا وهو الواقع والأسطورة^{١٠} :

يا إله النخب ، يا بعلًا يفصّ
التربي العافر
يا شمسَ الحصيد
يا الهًا ينفثُ القبرَ
ويا فصحا محيد
أنت يا تموز ، يا شمسَ الحصيد
نجنّا ، ننج عروق الأرض
من عقم دهلها ودهانا
أدفي الموتى الحزاني
والجلاليد العبيد
عبرَ صحراء الجليلد
أنت يا تموز ، يا شمسَ الحصيد .

يتحدث الشاعر هنا بضمير الجمع «نحن» أي باسم مجموعة أو ضمن مجموعة يتخيلها وتكرر نهاية هذه القصيدة دعا، الرجاء بصورة أخرى .

يا إله النخب ، يا تموز ، يا شمسَ الحصيد
بارك الأرض التي تطلي رجالاً

أقواء الصلب نسلًا لا يبيد
يرثون الأرض للدهر الأبد ،

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

بارك النسل العتيد

يا إله الخصب ، يا تموز ، يا شمس الحصيد

وذلك من خلال تضحية الشاعر بنفسه الذي يصبح جسده
هو الجسر أو المعبر . يقول الحايي في هذه القصيدة :

يَعْبُرُونَ الجسرَ في الصبح خفافاً

أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيد

من كُوف الشرق ، من مُستقع الشرق

إلى الشرق الجديد

وكما حاول بوند وإيلوت (على سبيل التشثيل لا المحصر) التغلب على شعر الاضمحلال والصنعة في نهاية القرن الماضي من خلال العودة إلى شعر الأصالة الأولى (الأوديسة) ومن خلال معالجة موضوعات وجودية باستخدام صور أولية (صور أنموذجية أسطورية : البحر ، الأرض ، النار ، الماء ، الريح) يحاول شعراء الجيل الأول للشعر الحر أو بعض منهم استخدام وسائل مماثلة (بعضها مستعار مثل الميثولوجيا الأغريقية) لمعالجة موضوعات وجودية مشابهة . أي أن شعراء هذين الأديبين يلجأون كرد فعل على تلك الصيغ الكلامية المتهاككة إلى القديم والأولي والبسيط ، وتلج علينا في هذا الأطار تلك الصبغة المطروقة الشائعة عن «الحياة البسيطة» . ومطلب العودة إلى البساطة وإلى التبعية الأول ، إلى الإيمان الطبيعي البدائي كرد فعل مضاد للخلاص من الحضارة العلمية التقنية المعقدة ، وكاستنكار لصيغ الدين المبالغ في روحانياتها وقد يكون ذلك أيضاً جزءاً من عقيدة فاشيه .

العودة إلى الأسطورة تتضمن أيضاً التناهي عن عالم العمل التقني الحاضر في جميع صيغه (والعالم المريب أيضاً) الذي يطبع بطابعه حياة الإنسان الحضري في الغرب وبتزايد مستمر في الشرق العربي . لا يدخل ، كما أرى في قصائد مثالي الشعر العربي الحر ، الذين يستنيون بالأسطورة في قصائدهم . الواقع الذي يستثار بمساعدة الشخصوس الميثولوجية هو في المقام الأول حلم بالبساطة وبالحياة البسيطة .

في قصيدة الجحش ، وهي القصيدة الأخيرة من مسلسلة الشعرية - يشير الحايي إلى طريق يستطيع الجيل القادم من خلاله أن يصل إلى أرض المستقبل (أو إلى الشرق الجديد)

صادفت هذه الصورة الجسورة (التي نجد نظيراً لها في الحرفات الكلتيّة) الكثير من الإعجاب ، ولحسن ألا يبالغ الشاعر هكذا حين يتلبس مسوح الأسطورة في تقدير نفسه ، ألا يغلو ويشط في فهم دوره في المجتمع العربي الحاضر . ما ننقده في مثل هذا الأدب هو عجز الشاعر عن رؤية ذاته من مسافة ما ، ومن ثم كان الشبر الحاد الصاحب الذي يعم هذا الشعر ، ومن ثم كانت تلك الصور الضخمة المفتعلة في الكثير ، ومن ثم كان أيضاً ذلك الجذ المبالغ الذي يطبع مقولات الشعراء^(١١) .

حين نقارن هذا الشعر بمقاطع من أشعار بوند في قصائد بيسان كانتوس فأول ما يلفت النظر هو الحساسية الكبيرة التي ينفذ بها الشاعر الأمريكي رسالته ، لغوياً باستخدام العامية الأمريكية بجانب الانجليزية ، وكذلك بواسطة التضمين ، أي عن طريق الاقتباس من الغير وعن طريق استمارة ألفاظ مفردة من لغات أخرى من بينها اللغة الصينية . أما مثالو الشعر العربي العرفانهم يقتضرون من البداية على اللغة العربية الفصحى^(١٢) . ومن حيث المضمون فإن بوند يجمع في شعره بين الغريب والقريب ، بين الترائيل والابتهالات وبين النادرة والنكتة المبتدلة (القبحة) إلى درجة تحير القاري بل وأحياناً ما تثقل عليه ، ويدو لنا بوند سحراً في أشعاره الأسطورية حين يربط بين الأسطورة ومظاهر الحياة اليومية التافهة ، ومن ثم يبدو لنا ساعراً دون أن يؤثر ذلك على المدى الطويل في فاعلية شعره . مثال ذلك الخطاب الموجه إلى الفهد كحيوان من توابع ديونيزوس السذي يحرس في قصيدة بوند «فرن تقطير الخمر» فهذا الحيوان يحرس في قصيدة بوند «فرن تقطير الخمر»

« حتى يدخل الإله مشروب الويسكي » (كانتوس ، ٧٩) .
أما سلسلة الحاوي الشعرية فإن طابعها هو الجد حتى
النهاية وأبياتها الأخيرة هي :

وكناني لَن لي عيدَ الحصاد ،
يا معاد الثلج كن أخشاك
لي خمر وجمر للحداد

ووجد خليل الحاوي بين تموز وبين عيد القيامة . أما بدر
شاعر السياب فيذهب الى مدى أبعد ، فهذا الشاعر العراقي
المسلم ، يربط ما بين تموز السوري وبين عشتار البابلية
وكذلك بين تموز وزئوس ، وهرقل وأوديسيوس والسيد
المسيح والتي بمجد ، وبين تموز والميثولوجيا العربية القديمة
وبينه وبين شخص من التاريخ الأوربي والإسلامي ويضمن
ذلك جميعه إشارات الى ماليزيا والصين^(١١) . وهو بهذا المزج
الشعري الذي يثير الحيرة لأول مرة يشبه الشاعر الأمريكي
يوند ، وقد درس السياب يوند خلال دراسته للأدب
الانجليزي ، وتأثر به الى مدى بعيد كما تأثر باليونان وإديث
سيتويل . وعلى نحو يوند يجد بدر شاعر السياب نفسه من
وقت لآخر مضطراً أن يشرح لقرائه في البومش بعضاً من
إشارات الغامضة . مثال ذلك حين يقول :

هلم فما يزال زئوس يصبح قمة الجبل
بخمرته ، ويُرسل ألف نسر نر من أحداقها الشرر
لتختطف من يدير الحجر
يحمل كؤوس الصبأ والصل^(١٢)

ويكتب الشاعر في الماش «إشارة الى غانيميد» ، فهل هو
بذلك يساهم حقاً في تعريف جميع قرائه العرب بما يريد
(هذا الى جانب النشاز غير المتعمد الذي يحدثه تعبير
«ألف نسر» بدلاً من نسر واحد) ، ألا يظل هكذا بهذه
الإشارة وبهذه الحاشية الموجزة في دائرة الغرور الشعري
للمؤلف على غرار الشاعر السوري أدونيس الذي رساه
مستموه العرب في ندوة أدبية عقدت في الثاني عشر من
فبراير عام ١٩٧٥ ببيروت بهذه التهمة حين قدم نفسه
لهم كماركسي يهدف الى أن يصل الى الجماهير على الرغم
من إيمانه الزائد في التغريب والتوقع في أشعاره . ألا
يريد السياب كذلك كأديب ثوري اجتماعي أن يحرك
بأشعاره الجماهير في العراق على الأقل ، أو ربما أيضاً في
غيرها من البلدان العربية ؟ إن كانت الديانة العربية القديمة
لا تمدد بالأساطير التي يستطيع من خلالها تصوير ما يريد ،
فهل لا بد له أن يلجأ الى أساطير شديدة الغرابة على قرائه
بحيث لن تفيدهم كثيراً هوامشه المقتضبة ، هذا اذا استثنينا
الفئة المثقفة بالثقافة الغربية .

(٢٠٧ ص ١٤٢)

في باريس تحت عنوان : حوار حول الحضارة العربية - الاسلامية .

لوحه صفحة ٥١

دعوة الى زيارة معرض الصور والتخطيط الراسطي (من المعرض المذكور في
الصفحة المتابعة) .

أما يوند كما حاول أن أوضح ، فهو يستخدم الأسطورة
في عرضه لمالم التكنولوجيا الحديث بطريقة أكثر حيوية
وأكثر حساسية ، فهو يقول في عبارة قصيرة في كانتوس ،
٧٤ :

الجمال صعب

في أيام مشروع برلين - بغداد .

من بين مثالي الشعر العربي الحر الذي نطلق عليهم مجموعة
التموزيين نظراً لفرامهم بالاستيحاء من إله الخصب تموز
نذكر الشاعر العراقي بدر شاعر السياب الذي توفي عام
١٩٧٤ عن سبعة وثلاثين عاماً فحسب ، وهو دون شك أبعد
بمجموعة التموزيين أثراً .

كان بدر شاعر السياب عضواً رسمياً في الحزب الشيوعي
العراقي من عام ١٩٤٥ حتى ١٩٥٣ ، ولكنه اختلف بعد
ذلك مع الشيوعيين وكافح بأشعاره فيما بعد من أجل القومية
العربية^(١٣) .

جمع يوسف الخال - كما أوضحنا - بين الخراف كذبائع
للآلهة الفينيقيين القدامى وبين نداء «هسلويا» المسيحي ،

لوحه صفحة ٥٠

«البناء مع الشعب» . دعوة الى معرض المهندس المعماري الكبير حسن فتحي
ومن المعروف أن حسن فتحي قد كرس حياته للدعوة الى البناء وفقاً للتراث
البيتي وفقاً لمبادئ الشعب العامل . وهذه اللوحة النضالية البديعة تشير الى
المنى للتصود (وهي من عمل الراسطي) . (من المعرض الذي قيم مؤخراً



حسن فتحي المعمور
 تطور حركة العمارة الحجازية
 خلال التاريخ
 (الفاضل على بناء
 ووجه البناء الحجازي
 المعمور) وتطورها مع الزمان
 وتغيرت وتبدلت في العمارة كما يقع
 في البلدان النائية كصحنها
 من جهة اخرى... وفيها يستغل
 الهندسة المعمارية لتتبع من
 يتجلى
 في شكلها
 فقد جعل حسن
 وسأدهم على اكد
 علمهم لا ينفهم
 وتغير عن عماراتهم الحقيقية...
 كما لو كنت سأكتبها شخصيا متعبا
 كالفاخر القديم الذي كان يملك داره وبني
 الانسانية لتساكنها... القرى القوية
 هي تلك التي اتحدت عن الحكم
 العواصم وعلى ضفة النيل
 بسما في الاماكن الاخرى قديما
 التيكن في دور رديته، ولكن ذلك
 مساعدة آتية من المدينة، وهكذا في قرية القرية كل صفا التصديق بأن مهنة
 من أبناء المدينة يريد لهم ان يكونوا اصحاب البيوت التي يتنعمون بها، وكما كانوا سابقا
 ومن جهة اخرى فان الفقير المدقع الذي يعجزه الفلاح عن العمل التي كانت ساعدة
 بينهم، فالقرى أصبحت بالنسبة له اليوم أكثر أهمية من المنازل...

من حسن فتحي المعمور
 من حسن فتحي المعمور

المصور والنحات

١٩ صورة فوتوغرافية
بالألفان مستنسخة
عن كتاب الحيدري في
الكتابة الوطنية
(رئيس) ومطلوطة بمصر
البحر سنة ١٩٠٤
والتوقيع حسن

ونعرض هنا مثالا يبدو لنا شديد التطرف يوضح كيف أن أدبياً من أدباء الشعر الحر العربي ينفك الواقع تماماً خلف مزيج من الاشارات التاريخية والميثولوجية بحيث ان القاريه للندمش يتسائل بعد ان يقرأ هذه الأشعار عدة مرات : ابي واقع ذلك الذي يعرضه الشاعر في أشعاره ؟ وهذا المثال من وضع لويس عوض ، الأديب المصري المولود عام ١٩١٥ . ويعنون قصيدته بعنوان غريب هو « الحب في سان لازار »^(١٦) وليأتينا الأول هي :

في محلة فكوريا جلست ويدي مغزل
وكان المغزل مغزل أوديسوس .
عفواً اذا اختلفنا أيها القاريه

فقد رأيتهم ، رأيتهم سكان الأرجو ، وجلمهم من النساء
ارتدين البطولونات ولبسن أحذية من كاوتشوك .

أما نحن ، أنت والفريد بروفوك وأنا
فلنا للمغازل تتعلل بها ، وبين الحيط والحيط نرفع أهدابنا
الى الأمواج

لن أدعي أنني ألمت بجميع دقائق ومعاني هذا الشعر ، ولكن النقلة من العنوان الغريب الى البداية الغريبة تدفعنا ، فأبي قاريه يخطر على باله أن سان لازار في باريس كانت يوماً ما مجلساً «للمازريين» وهو تنظيم ديني أنشأه فيكتور فون سان بول ، وهكذا فيما أعتقد يمكن شرح هذه النقلة من سان لازار الى فيكتوريا . أما المغزل فهو في الميثولوجيا الاغريقية آله قد شغلت هيرقل حين مارس أعمال البوذية في خدمة الملكة الليدية أومفالاه Omphale .

فالشاعر يفترض معرفة القاريه بذلك ويمتدز له من أنه يضع المغزل في يدي أوديسوس بدلاً من هيرقل . ثم «الأرجو» وهي السفينة التي وفقاً للأسطورة قد ركبها أبطال الاغريق الأرجوجيين Argonauten وما يكاد الشاعر يستحضر هذه الصورة ، صورة سفينة الأرجو حتى يحطم هذه الصورة عن عمد ، هذا إن لم تحطم هذه الصورة عن طريق ذكر النساء اللاتي يرتدين البطولونات والأحذية الكاوتشوك . وسحين يذكر الشاعر اسم الفريد بروفوك ، فان المعارف بالشاعر الانجليزي البوت يدرك سريعاً ما هو

المقصود ، ولكن ما هو موقف أولئك الذين لا يعرفونه . وقد يكون الأمر أن الشاعر عن طريق مزج هذه المستويات المختلفة من الواقع - ان استهدف الشاعر ذلك - يريد أن يدخل الأسطورة في شعره ويهدف الى تحطيمها أيضاً كأسطورة أو كشيء غريب دخيل . ولا يسع القاريه الأوربي ازاء هذه الأبيات الا أن يتسائل بقلق : الى من يوجه الشاعر هذه الأبيات ؟ إنها تحتاج الى شروح وتعليقات ، حتى بالنسبة للأوربيين الذين قد تمرسوا بتراث الهيومانزم ، وأولئك يتناقصون باستمرار . فما الأمر بالنسبة للقاريه العربي الذي لا يعلم شيئاً عن تفاصيل تاريخ تلك الجمعية الدينية الايطالية الفرنسية والذي لا دراية له بتلك الجاذبية الخاصة التي يتضمنها الازدواج الجنسي (الجمع في شخص واحد بين الذكر والأنثى) في الميثولوجيا الاغريقية .

يُثبت الشعر العربي الحر - كما يبدو من هذا المثال - ازهاراً عطرها ينحدر أكثر مما ينشأ ، ولكنه على أي حال غني بالأزهار بحيث يبدو من الصعب أحياناً أن لا يصاب المرء إذا ما بالدور .

الى جانب ما أوضحناه في السابق يبدو لي أن هناك طرقاً ثلاث محتملة لتطوير الشعر العربي الحر ، بحيث يتخطى أخطار الجمود الكلاسيكي الذي يلوح لنا في هذا الشعر من وقت لآخر .

احدى هذه الطرق قد طرقها - ان لم يجانبني الصواب - بدر شاكر السياب على الأقل في احدي قصائده المتأخرة . وسبيل ذلك اختزال العنصر الميثولوجي والاقصص على ما يتطلبه اطار القصيدة من ضرورات وربطها بموقف محسوس . وعنوان قصيدة السياب التي أفكر فيها هو «قصيدة الى العراق النائر» .

وضع الشاعر هذه القصيدة تحت تأثير أنباء الانقلاب العسكري في الثامن من فبراير عام ١٩٦٣ الذي أودى بعد الكريم قاسم . يذكر الشاعر اسم قاسم في البيت الأول من قصيدته ويورد استعارة الريح مشيراً الى الحركة القومية

الثورية التي تعرضت للقمع خلال حكم قاسم :

عملاء «قاسم» يطلقون النار ، آه ، على الربيع .
سيذوب ما جمعه من مال حرام كالجلد
ليعود ماءً منه تطفح كل ساقية .

والآيات الأخيرة في قصيدة السياب هي :

فلتحرسوها ثورة غريبة صُقع «الرفاق»
منها وخر الظالمون ،
لأن «تموز» استفاق

من بعد ما سرق العميل سناه ، فانبعث العراق

ويصف السياب بطريق مباشر كيف وصله نبأ الانقلاب وهو
طريح الفراش في المستشفى :

هرع الطبيب إليّ - آه ، لعلّه عرف الدواء
للداه في جسدي فجاء ؟ -

هرع الطبيب إليّ وهو يقول : «ماذا في العراق ؟
الجيش ثار ومات «قاسم» . . » - أي يشرى بالشغاء !
ولكدت من قرحي أقوم ، أسيرُ ، أعدو دون داه .

ويقصر الشاعر على اشارتين أسطورتين في هذه القصيدة
التي تتكون من ستة وثلاثين بيتاً ، فالمضطهدون الذين عانوا
من حكم قاسم الأراهامي يتوجهون بصلاتهم الى الله :

رفعت الى الله الدّاه : «ألا أفتنا من ثمود ،
من ذلك المجنون يمشق كلّ أحمرّ

و ثمود هي إحدى القبائل العربية القديمة التي يوردها القرآن
كمثال للتخدير ، فقد كانت عقوبتهم الفناء جزاءً لهم على ما
ارتكبوا من إثم ضد رسول من رسل الله .

فقاسم الطاغية وزبانيته هم أهل ثمود كما تقول هذه
القصيدة ، على أن بني ثمود يكونون من جانب جزءاً من
مضمون القصص القرآني ومن جانب آخر فهم شعب كان
مه وجوده الملموس تاريخياً ، ولهذا ما كان يوسي أن أضع
هذه الإشارة تحت مفهوم الأسطورة إلا في حدود ، لو لم
يذكر السياب في نهاية قصيدته اسم الآله القديم تموز ،
وهو في اللغة العربية من حيث تكوين الأصوات ومن حيث
الشكل على وزن ثمود . ونصادف كثيراً عند السياب هذا
المرج بين شخص الرسالة الإسلامية وأيضاً شخص بشارة
الخلاص المسيحية وبين الديانات الاغريقية والشرقية
القديمة .

من أجل أن يصور الشاعر الواقع بطريقة ملموسة مباشرة
فانه لا يستعين هنا بالأسطورة بقدر ما يستعين بعنصر منها
ويقدر ما يختزلها الى مقابلة بين ثمود وتموز ، ويعني
بذلك اندثار النظام القديم المدان ومولد العراق العظيم ،
ذلك العراق الذي يرتبط تراثياً من خلال تموز بتلك
الحقبة الزاهرة كما يبدو من تاريخه القديم . واللفظان
الأخيران في هذه القصيدة «فانبعث العراق» يستخدمهما
السياب للإشارة بوضوح الى حرب البعث العربي ، أي النهضة
أو البعث بالمعنى الديني .

ينطلي المرء حين يعيب على هذه القصيدة الغنائية الثرية
بالأنغام ، أنها لا تقيم الموقف السياسي والاجتماعي في
العراق بمقياس واقعي سليم ، فهذا ما لا يقصد اليه الشاعر
بالتأكيد .

ولكن السؤال هو : ماذا يستطيع شاعر مثل السياب ، شاعر
يتقن العربية ويملك ناصية اللغة والأسلوب والبلاغة ويمالجها
بمبارة ، ماذا يستطيع أن يحققه عند القراء أو عند
المستمعين حين يعالج قضية الذنب والتكفير والعدل والظلم
في التاريخ عن طريق الاستعانة بالأساطير وعن طريق معالجة
هذا السؤال يمثل هذه السذاجة وحينما يشبه المسراق
بعد قاسم ، هذا العراق الثوري ، بالاله تموز الذي يمت
من جديد ، وحين ينطلي بذلك نطاق العقل الناقد والمعتدل
الذي يخضع للمراجعة ، هل يؤمن بهذا التموز أو بهذا
العراق التوموزي كما يؤمن الانسان بشيء واقعي ملموس ؟
من المعروف أن اللغويين أو علماء اللغة يشغلون أنفسهم
بسرور بالصنائر والجزئيات . على أن الصنائر ليست دون
معنى أو مغزى . وحين يذكر السياب أهل ثمود ، ذلك

المثال القرآني المعروف ، فانه يفعل ذلك بطريقة مباشرة ، أما حين يذكر ذلك الاله القديم تموز فانه يصنع هذا اللفظ بين علامات التنصيص ، فأسطورته هي على الأرجح أسطورة مزيفة أو بلا مضمون حقيقي .

طريق آخر انتهجه الشاعر العربي عبد الوهاب البياتي ، وهو من مواليد عام ١٩٢٦ ، لئى أنه أكبر من السياب بعام . كيساري يعتقد الشيوعية كان لا بد له أن يعيش طويلاً في المنفى وبعد سقوط الملكية في العراق عام ١٩٥٨ عمل لفترة بالسلك الدبلوماسي . وهو وفقاً لما يورده منح الحوري وحامد الجار أشهر مثلي مدرسة الواقعية الاشتراكية في الشعر العربي الحديث ، وقد تلقى هو أيضاً تعليمه مثل السياب بمدرسة المعلمين العليا ببغداد ، وله بطبيعة الحال دراية بالشعر الانجليزي المعاصر ، ولعله يلمح الى قصيدة إليوت « الأرض الخراب » حين يقول في قصيدة يوجهها الى ولده علي :

هكذا نموت بهذه الأرض الخراب ؟^{١٨}

ويورد في هذه القصيدة أيضاً شخصية أسطورية هي السندباد البحري الذي يمثل أوديسيوس العربي . وهو الى جانب الصور النمطية الأولية يفاجئنا عن عمد بذكر ألفاظ حديثة مثل بطاقات البريد والمركبات وهما لفظان يشيران الى عصر التكنولوجيا .

ونوجه اهتمامنا الآن الى قصيدة أخرى من قصائده بعنوان « سوق القرية »^{١٩} والأفضل أن نترجم ذلك الى القاريه الألماني بتعبير « بازار القرية » . ويذكرنا هذا العنوان بعنوانين الصور في عصر « البيدرماير » Biedermeyer . ويؤكد ذلك التعداد الذي يورده الشاعر أمام أعين أو أذن القاريه : الشمس ، القمر البوذية ، الذباب ، حذاء جندي قديم معروض للبيع ، فلاح لا يستطيع شراء هذا الحذاء ، صياح ديك قد فر من قصر ، قديس صغير وشذرت من موعظة له ، وعمال حصاد متعبون ليس لديهم ما يأكلونه ، وقوم عائدون من المدينة قد أصابهم الاعياء من حجيم المدينة ، وحالمون ونساء ، وخوار أبقار وبنادق سوداء ، ومحرل ،

ونار تجنو ، وحداد بأجفان دامية من الارهاق ، ثم أصوات تدعوا الى الرحيل : ها هي باتمات الخضار والفاكهة يجتمع السلال يتنين أغاني الحب ، وها هي السوق تخلو وكذلك الحوانيت الصغيرة ، ولا يتخلفون وراهم غير الذباب الذي يصطاده الأطفال ، ثم الألق الرحيب (هنا كما هو الحال كثيراً عند السياب ، حيث يشكل الألق الواسع في العراق خلفية للمنظر) وأخيراً يبقى كما يقول الشاعر :

تناؤب الأكلوخ في غاب التخيل .

أهذه لوحة تصوّر جواً عاماً أو صورة إيحائية ؟ لا يبدو ذلك صحيحاً . فلنستمع الى ما يقوله عمال الحصاد :

« زرعوا ولم نأكل
ونزرع صاغرين ، فيأكلون » .

تشير كلمة «هم» الى أصحاب النفوذ والسطوة ، أما كلمة «نحن» فتشير الى صغار الناس ، أولائك «الصاغرين» بلا حقوق ، حين يذمر أصحاب السطوة البذور لا تنصل على شيء مما بذروا ، وحين تبتذر «نحن» فانهم يأكلون ما تبتذر . ما كان بإمكان بوند أن يوجز في قصيدته « بيسان كانتوس » التناقضات الاجتماعية في عبارة أقصر من ذلك . وحين أذكر بوند الذي وُصم بالفاشية كشاهد على النقد الاجتماعي فأنني أستند في ذلك التقسيم الى شاعر نيكاراجوا إرنستو كاردنال Ernesto Cardenal الذي حصل على جائزة نوبل للأدب . أما أولائك العائدون من المدينة (العائدون لفترة أو العائدون نهائياً) ، فماذا يقول البياتي عنهم وماذا يدعمه يقولون :

يا لها وحشاً ضرير (أي المدينة)
صرعا موتناً .

ولا تُذكر المدينة هنا باعتبارها القطب المضاد للقرية فحسب وإنما تُوصف بعبارة موجزة حاسمة ، فهي أشبه بوحش يلتهم من يترك نفسه لها أو من لا اختيار له غير أن يستسلم لها .

ولملمكم تتساءلون عن حق : أين هنا الأسطورة ؟ فالسياب لا يسمي المدينة باسم «مولسح» Moloch إله قرطاجة السامي القديم ، وهذا صحيح فاستكناه المضمون الأسطوري هنا قضية تتعلق بالتفسير ، فالى أي شيء يستند هذا التفسير ؟

حين يدع البياتي أولئك العائدين يصيحون أو حين يصيح ذاته :

يا لها وحشاً ضرير !

فمن المرجح أن يذكر كل عربي على دراية ما بالأدب العربي التقليدي تلك المقولة المروعة عن القدر أو يتذكر «آلهة القدر» في التراث الأسطوري العربي القديم التي يوردها الشاعر الجاهلي «زهير» في نهاية معلقته الشهيرة .

ففي قصيدته يشبّه زهير العتب الأعمى لآلهة القدر «للمنايا» بجموح ناقة عمية ، وهناك من الأسباب ما يدعونا إلى القول : إن تشبيه زهير الأسطوري السابق ، يترامى للبياتي حين يشبه قوى المدينة العمياء المدمرة «بحيوان متوحش ضرير»^(٢٠) .

في عرضي السابق لمضمون قصيدة البياتي لم أذكر أحد التفاصيل التي تحتل فيها مكان الصدارة : يقول الشاعر :

... وباتمة الأساور والعطور

كالخنفاء تدبّ : «قبرتي العزيزة يا سدوم ؟»
لن يصلح المطار ما قد أفسد الدهر النشوم

الموقف الذي تلمح إليه القصيدة في هذه السطور هو ما يلي : تحاول بائعة من بائعات العطور أن تعالج فلاحه قد أضناها الزمن وربما قد اعتدى عليها ومسحها ، وهي تحدّثها أولاً مطربة قائلة : «يا قبرتي» ، ولكن سرعان ما تهتف فرقة «يا سدوم !» حين ترى وجه الفلاح المشوه أو للمعذب ، وسدوم هي ، كما يقول الإنجيل ، تلك المدينة الآثمة التي دفعت ثمن وزرها بالفناء ، وسدوم هي أيضاً من الرموز التي يذكرها القرآن . وإلى جانب سدوم يورد الشاعر تلك الكلمة العربية القديمة : «الدهر» ويصف الدهر بأنه غشوم . وهكذا فالزمن الظالم يبدو في ثوب إله القدر ، تلك الآلهة التي نبتت من الميثولوجيا الجاهلية ، أو ما اختصر من هذه الميثولوجيا في هذا المفهوم .

حين تتأمل العلاقة بين الواقع والأسطورة في قصيدة البياتي «سوق القرية» نتبين أن عرض الواقع هو ما استهدفه الشاعر

من قصيدته . كما نتبين - حين ننضض الطرف عن تلك اللغة المصقولة التي تم جميع مقاطع هذه القصيدة بما في ذلك أقوال الشيوخ - أن تلك الإشارات أو الإلماعات الخفية للمقتضبة إلى الأسطورة تُكسب القصيدة عمقاً يرتفع بها عن مجرد اللوحة الأنطباعية التصويرية . ومن الصعوبة بمكان أن نحذف ما هو هذا الشيء الآخر الذي تعبّر عنه القصيدة .

ويبدو لي أن هذا أسلوب جديد لمرض الواقع في الشعر العربي ، أي أسلوب لمعالجة الحاضر من خلال الكلمة . لا تصادف في هذا القصيد هدفاً واضحاً بدرجة أو أخرى كما هو الحال عند يوسف الخال أو الطحوي ، ثم إن هذا القصيد لا يعط ولا يسبح بحمد ما ، كما يفعل بدر شاكر السياب في قصيدة «إلى العراق الثالث» ، بل الأمر على العكس ، فالشاعر هنا مقل لا يسرف في الحديث . «فنحن» ، كما قال جوته في منتصف حياته ، «نتحدث ونظيل في الحديث . . . وحين أتأمل ذلك أرى أن الحديث يحوي شيئاً غير نافع ، شيئاً لا ضرورة له ، بل يتضمن أيضاً شيئاً من الغرور بحيث تصيب المرء زعدة حين يقف أمام جد الطبيعة الهادي ، وصمتها . . . فشجرة التين ، والحية الصغيرة ، والشرقة التي ترقد أمام النافذة وتنتظر بهدوء ما قد يشر عنه المستقبل ، هذه جميعاً علامات مليئة بالمعنى والمغزى . . .»^(٢١) .

أما هيلدرلين فيقول : «نحن إشارات بلا تفسير»^(٢٢) . أي علامات بعيدة الأغوار وإشارات ، من طبيعة كبار الشعراء أن تلج عليهم شوهة التعبير عن هذه العلامات بواسطة الكلمة ، وربما لا يستهدفون حلّ هذه العلامات (أو الرموز) بقدر ما يستهدفون تجسيم الاحساس بها . وهنا فنحن إزاء ميدان من ميادين الأدب لا نستطيع التفلنل إليه من خلال التحليل العقلاني إلا بالتدريج ، هذا إن كان من الممكن التفلنل إليه على وجه الاطلاق . وهذا يوضح لنا لماذا تجر العلوم التحليلية عن شق قلب هذا الأدب . ودون هذه المشقة ما كان جديراً بالأمر وفقاً لـ «حكايات» و «فرويد»

أن نقرأ «بندار» و«ساقسو» وزهير والمثنبي وأن ندرسهم
وأن نأخذها مأخذ الجد .

بهذا المعنى تنظم قصيدة البياتي «سوق القرية» في النهاية
في هذا التراث الأدبي الذي تستهله سافو بتصويرها المبسط
- كما يبدو في الظاهر - لحديقة التفاح وقت الظهيرة .

وكما أن حديقة سافو إغريقية فإن سوق قرية البياتي عراقية .
وفي كلتا الحالتين لا يذكر الشاعر اسم المكان ، ولكن
المكان يعبر عن نفسه من خلال الأشعار ، بالمقارنة بتكوينات
إليوت عن الغرب وبشر للمشرق الذي تأثر بهذه التكوينات
يحبس المرء بالارتياح حين يستمع إلى تلك الألحان الشعرية
الهادئة أو المتوترة عما هو منظور أو ملموس . وبمعنى مشابه
يقول أندريه جيد : « يتنفس الفن أولاً من خلال التفاحيل » .

إلى جانب اختزال الأسطورة الذي حاولت أن أوضحه على
مرحلتين من خلال قصيدة السياب عن «العراق الثائر»
وأبيات البياتي عن «سوق القرية» هناك أيضاً أسلوب ثالث
للمعالجة الأسطورية في الشعر العربي الحديث ، ألا وهو تسمية
الأسطورة كأسطورة ، ومن ثم رفع القالب عنها .

وليس من باب الصدفة أن يتضح هذا المنحى (منحى تمزية
الأسطورة كأسطورة) من خلال أبيات وضمها الشاعر
الفلسطيني محمود درويش الذي يعيش حالياً في لبنان .
وهو من مواليد عام ١٩٤٢ . وهو - كما يذكر محمد
مصطفى بدوي في مؤلفه «مقدمة نقدية للشعر العربي
الحديث» - من كبار شعراء المقاومة الفلسطينية . وعنوان
قصيدته التي أعجبها هوجين وغضب (٣٢) .

يذكرنا الموقف الذي ينطلق منه درويش في الأبيات الأولى
من قصيدته بتلك الأبيات الأولى من قصيدة «ألكسندر
پوشكين» - المسجحين - . وعلى غرار قصيدة پوشكين
نصادف في قصيدة درويش طائراً هو النسر ، وهو أيضاً نسر
سجين تتوجه إليه أنا الشاعر في هذه القصيدة بالحديث .
هذه الأنا سجيئة في قصيدة پوشكين ولكن ذلك ليس
بهذا الوضوح في قصيدة درويش وعلى أي حال فإن للمتحدث

في قصيدة الشاعر الفلسطيني هو إنسان مقيد ، مقيد إلى ذلك
النسر المسجون الذي يرسف في الأغلال ، والذي يرمز إلى
وطن الشاعر (ومنذ عصر البطالسة تصادف النسر كرمز
للدولة ، ونصادفه في الأدب القديم كمظاهر الآلهة زيوس
منذ أغنية النصر الأولى لبندار) .

يوجه محمود درويش خطابه إلى الوطن كما يوجه إلى هذا
النسر الذي عبر قضبان الخشب أو قضبان الزنزانة يضمند
منقاره الدموي في عيون المتحدث . فهل تقودنا هذه الصورة
الصارخة إلى هذا الضجيج أو تلك العاطفية النارية التي
نعرفها من قصائد بدر شاكر السياب .

ليس الأمر على غرار ذلك . فما يلي هذه الصورة يتسم
بالاتزان والتماسك ، بل يكاد يحمل مسحة نثرية . يقول
الشاعر :

كل ما أملكه في حضرة الموت .
جبين وغضب .

يتكرر هذان البيتان في نهاية هذه القصيدة القصيرة . بل أن
الهدوء الواضح الذي يتسم به محور هذه القصيدة أو منتصفها
يبدو أشد تمارحاً مع ذلك التنافر العالي النبرة في المقدمة :

وأنا أوصيتُ أن يزرع قلبي شجرة
وجيئني منزلاً للقبرة .
أبها النسر الذي
لست جديراً بجناحيك .

القُبرة طائر يختلف كل الاختلاف عن النسر الذي يذكره
الشاعر مباشرة عقب لفظ «القُبرة» ، ولكن للنسر الآن وظيفة
منايرة ، فهو ليس رمزاً ميباً ، مخيفاً للوطن ومطالبه ، وإنما
هو ضحية للظلم تثير الشفقة أو كما يقول درويش :

يرسف في الأغلال من دون سبب .
والى هذا النسر يتحدث البيت التالي فيقول :
أبها الموت الخرافي الذي كان يحب

والبيت الذي يليه موجه أيضاً إلى النسر ، وهكذا فالنسر
والموت الخرافي نظيران - فالنسر هو رمز الوطن ، والوطن يرمز

اليه بذلك اللفظ الشديد الايحاء ، بلفظ الموت ، عوضاً عن تلك الرابطة الأخرى المنطقية : «الموت في سبيل الوطن» ، وهي عبارة يحفظها كل تلميذ درس اللاتينية عن جملة هوراس :

«حلو وجليل أن يموت الانسان في سبيل الوطن» .

أما محمود درويش (وهو من جيل الفلسطينيين الثاني الذي شُرِد عن وطنه) فقد أعقله التطور السياسي والاجتماعي الذي شاهده في الشرق ، ويرى تلك العبارة الاعلالية «الموت في سبيل الوطن» وقد تحولت الى أسطورة ، وإلى خرافة ، ومن ثم يتحدث عن الموت الخرافي ، ولفظ الخرافة في العربية ذو معنى شامل وتغلب عليه الايحاءات السلبية ، وهذا من الأهمية بمكان لفهم معنى هذا البيت الشعري .

وهكذا يرفع محمود درويش النقاب عن الموت في سبيل الوطن باعتباره أسطورة ، ونستطيع أن نصنف شيئاً كان في الماضي محبوباً بسبب ما يصبغه على صاحبه من إعلاء اسطوري . ومن ثم «كان يحب» ، أي كان شيئاً يحسن اليه المرء . ولكن ليس هذا هو الحال عند المتحدث باسم هذه الآيات ، فهو يبدأ مسيرته الى الموت وقد أفاق من السكر ، يبدوها وهو شامخ الأنف ، غضبان ، ولكن دون حماس ، فقد شفي من أسطورة الموت هذه ، ووصيته - وهذا هو لب هذا القصيد - تتحدث عن السلام ، فقلبه يجب أن يتحول الى شجرة وجبينه الى منزل للقبرة : - وغناء القبرة شيء بعيد كل البعد

عن تلك الموسيقى البطولية التي تهلّل للحرب ، بعيد عن قرع الطبول ، عن ذلك الموت الشير من أجل الوطن ، ذلك الوليد المشوه للاعلاء الأسطوري للذلت وتجاهل الواقع وحقائقه .

يحسن الشعراء حين ينفون الأسطورة التي لا يؤمنون بها من شعرهم ، هذا إلى كانوا يستهدفون تصوير الواقع بجدية . والا فانهم ينساقون الى ذلك الخطر الذي حذر منه القرآن حين قال :

«والشعراء يتبعهم الغاؤون ، ألم ترأنهم في كل واد يبيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات .»

أو كما يقول أفلاطون :

«إنهم يفتعلون أشياء كي يصبوا عقول سامعيهم بالحية» .

ومن بين أولئك الذين كانت لديهم درجة في معالجة الأسطورة ، أسطورة شعوبهم الحية ، وكانوا على وعي في نفس الآن بالمخاطر التي تترص بالشاعر حين يعالج الأسطورة ، نذكر هنا بندار . وكم نود أن نسجل في حكراسة أو مفكرة أولئك الشعراء المعاصرين الذين يجمعون الأساطير ويستخدمونها دون تمييز ما قاله بندار في أغنية النصر الثالثة : «من ليست لديه إلا تلك البضاعة المأخوذة عن النير ، (فهو أشبه) برجل يقطن في الظلام ، ويسلك مرة طريقاً ما وأخرى طريقاً مغاير . فهو لا يعرف أبداً موضع قدمه ، ويتذوق من آلاف الألعمة بنفس حائرة» .

وتطرق المؤلف في القسم الثالث من دراستها بتفصيل إلى مدر شاكر السياب وأندونيس وعبد الوهاب البياتي وتشير إلى المقصود بهذه الأسطورة ألا وهو «موت الحضارة العربية وإبائها»

(٨) أنظر مقالة العقاد التي كتبها شارل باليه Pellat في :

The Encyclopaedia of Islam, new edition, vol. I, Leiden/London 1960 Moreh, op. cit. p. 234

(٩) ديوان ، ص ٩٠-٩١ .

(١٠) ديوان ، ص ١٢٨ وما بعدها .

(١١) يقول مصطفى بدوي عن دور الشاعر عند يوسف النبال : إنه ينطلق من «مصور أن الشاعر أشبه بشخصية المسيح ، الذي لا ييب الحياة فحسب ، وإنما عليه أن يقدم أقصى التضحيات من أجل ذلك ، أي عليه أن يماني الصلب» (بدوي ، ص ٢٤٢) .

(١٢) يشير مصطفى بدوي إلى صليبي هامين في هذا الباب

Jaroslav Stetkevych, The Modern Arabic Literary Language, Chicago 1970.

وأبراهيم السمرائي ، «لغة الشعر بين جمالي» ، بيروت ، بدون تاريخ

(١٣) ديوان ، ص ١٤٢ ، النخري ، ص ٧٠ .

(١٤) أنظر :

Badr Châker as-Sayyâb, Le Golfe et le Fleuve. Poèmes traduits de l'arabe et présentés par André Miquel, Paris 1977 (La Bibliothèque Arabe, Collection Littéraires, Collection Unesco d'œuvres représentatives, Auteurs arabes contemporains), S. 11.

(١٥) أنظر المرجع السابق ، ص ٤٤ ، ص ٧٤ ، حيث يورد ميكل أمثلة لأشارات إلى الصين والصينية والمالية .

(١٦) للرجع السابق ، ص ٧٧ ، حاشية ٣ .

ديوان بدر شاكر السياب ، الجزء الأول ، بيروت ١٩٧١ ، ص ١٨٤/١٨٥ .

(١٧) «الحب في سان لازار» ، النص والترجمة الانجليزية بدون تعليق في «مكتبيات» النخري والبحر (ص ١٤٠-١٤٣) .

تتناول أيضاً دينا عوض هذا النص بالعرض في مؤلفها المذكور من قبل ، ص ٩٨-٩٩ .

Herbert Hunger, Lexikon dergriechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. - Mir liegt vor die 3. Auflage, Wien 1955.

(٢) يعالج صموئيل موريه نشأة وتطور هذه الحركة الأدبية في الجزء الثالث للمعجم «الشعر البحر» من كتابه :

„Modern Arabic Poetry 1800 - 1970. The Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature“, Leiden 1976 (Studies in Arabic Literature, Supplements to Journal of Arabic Literature, vol. V).

أنظر أيضاً دراسة محمد مصطفي بدوي ، التي يتناول فيها الشعر العربي الحديث من وجهة نقدية :

M. M. Badawi: A critical introduction to modern Arabic poetry (Cambridge, London, New York, Melbourne 1975).

جدير بالذكر أن الدكتور بدوي من المثاليين البارزين لحركة الشعر العربي الجديد . ثم أنه يجمع بين دراسات الأدب العربية والأوربية ، وهو ما يمكن في رحابة آفاقه النقدية .

(٣) يذكر القاري النص مع ترجمة انجليزية لا تتخلو من الأخطاء في كتاب المنتخبات الشعرية التالي :

An Anthology of Modern Arabic Poetry. Selected, Edited and Translated by Mounah A. Khouri and Hamid Algar Berkeley, Los Angeles, London (1974), S. 56 - 59.

(٤) النص العربي في «ديوان خليل الخاروي» ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٩٩-١٠٠ . النص مع ترجمة له باللغة الانجليزية في «مختارات» منقح النخري وحامد الجبر

(٥) أنظر تفسير الطبري ، الجزء ٢٥ ، طبعة بولاق ١٣٢٩ هـ ، ص ٩٢ . بخصوص مفهوم الدهر (أي الزمن الهادم) والقدر أنظر

W. Caskel, Das Schicksal in der altarabischen Poesie, Leipzig 1926 (= Morgenländische Texte und Forschungen Bd. 1, Heft 5) und Helmer Ringgren, Studies in Arabian Fatalism, in: Uppsala Universitets Arsskrift 1955:2. Weitere Literatur hierzu bei Peter Bachmann, Some Considerations on the concept of time in al-Mutanabbî's poems, Arabic Dahr, Iranian Zuvân, Qarmatian doctrines and Anaximander's Apeiron, in: Proceedings of the VII Congress of Arabic and Islamic studies, Visby, Stockholm 1972 (= Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Filologisk-filosofiska serien 15), S. 113 - 128.

(٦) «بعد الجديد» ، ديوان الحادي ، ص ٨٥-٩٨ .

(٧) عن أسطورة الموت والبث - وهي من معضمين الشعر العربي الجديد للثورة - أنظر الدراسة التي وضعها عام ١٩٧٣ دينا عوض «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث» ، بيروت ١٩٧٨ .

(١٨) النص في «متنخبات» الخوري والجر .

(١٩) النص والترجمة في «متنخبات» الخوري والجر .

(٢٠) بيت الزهير هو :

رأيت المنايا غبط عشواء من تصيب

ومن تمنطه يعمر فيهرم انمحيه

(٢١) الاقتباس مأخوذ عن :

Zitiert nach: Aldous Huxley, The Doors of Perception
Übersetzt als „Die Pforten der Wahrnehmung. Meine Er-
fahrung mit Meskalin“ von Herberich E. Herlitschka, Mün-
chen 1970, 4. Auflage, 1972. Dort findet sich das Goethe-
Zitat auf S. 52.

(٢٢) هكذا تبدأ الصيغة الثانية القصيدة هيلدرلين

وبعد هذا البيت مباشرة يورد هيلدرلين تمييزين من التمايز التي
أصبحت من مقومات الشعر في عصرنا ، وهما الصمت أو فقدان لمة
الكلام ثم شعور الغربة .

(٢٣) النص وترجمة الإنجليزية له في «متنخبات» الخوري والجر . وقد قدمت

من قبل ترجمة مقابلة بعض الشيء لهذه القصيدة في إطار مقالتي التالي :

„Pushkin's Eagle and Mahmud Darwiz's Nasr“, in: *Studia
Arabica et Islamica. Festschrift für Ihsan 'Abbas on his
sixtieth birthday*, ed. by Wadad al-Qadi, Beirut 1981,
s. 27-37.

أبجدية الماتية ، ترتيب الحروف وفقاً للأصل .





استانبول ، منظر من سري بوروس على بحر الممر ، القرن التاسع عشر .



استانبول : على حفاف البوسفور ، القرن التاسع عشر .



صورة من تاج محل ، الهند . تصوير : أنا ماري شيدل .

كريستوف برجل

الثورة ضد القدر كمشكلة دينية ووجودية في مسرحية المسعدي «السد»

الفني كمؤلف وجودي ، ويذهب إلى أن هذه القصة التمثيلية كعمل أدبي رمزي تكاد تكون بلا نظير في العربية ، هذا إن لم نعد بذاكرتنا إلى المؤلفات الفلسفية «الأليجورية» لآين سينا وابن طفيل ، فالمسعدي بهذا يؤسس مدرسة جديدة في الأدب العربي ألا وهي مدرسة الوجودية الإسلامية . ووفقاً لهذا النحى عالج فريد غازي كتاب المسعدي في مقالته «الأدب التونسي للمعاصر» (مجلة أورينت مجلد ١٢ ، ١٩٥٩) ، فقدم باختصار المؤلفات الثلاثة الكبرى للمسعدي فألى جانب «السد» علق على قصته الملغزة «مولد النسيان» وعلى قصته الأخرى المغايرة «حدث أبو هريرة قال . . .» . وتدور قصة «مولد النسيان» حول طيب تستغرقه الذكريات المؤلمة وتغلب عليه ، ومن ثم يسعى إلى الهرب من الحاضر عن طريق شرب سحري يمنحه النسيان .

أما «حدث أبو هريرة قال . . .» فهي تنسج على منوال الحديث ، وتتكون من تتابع من النوادر والمناظر التي تدور حول رجل عربي قديم متشكك يحقق ذاته أو يجد مراده من الوجود عن طريق متع الحياة .

عام ١٩٦٩ خض «جوستاف فون جرونباوم» في مقاله «الانفصام الحضاري في الأدب العربي» ضمن مؤلفه الكبير «دراسات في التطور الحضاري والفهم الذاتي للإسلام» ، خص المسعدي بمديحه . يقول جرونباوم : «قليل من الكتاب العرب من لا يشكل الانفصام الحضاري بالنسبة اليهم - على الأقل من الناحية الذاتية - مشكلة ما ، هؤلاء قد عبروا

لا شك أن مسرحية الكاتب التونسي محمود المسعدي «السد» التي ألفها عامي ١٩٣٩/١٩٤٠ والتي نشرت لأول مرة عام ١٩٥٦ من أكثر مؤلفات الأدب العربي الحديث أصالة .

حين نشرت هذه المسرحية أثارت نقاشاً كبيراً ، فالطبعة التي بين يدي تعود إلى عام ١٩٧٤ وتحتوي ثلاثة تقاريط من وضع محبوب بن ميلاد أستاذ الفلسفة بدار المعلمين بتونس والشاذلي القالبي أستاذ الأدب العربي بتونس وأخيراً وليس آخراً بقلم د . طه حسين ، وسنعود إلى تفصيل الحديث عن هذه المراجعات النقدية فيما بعد . ونكتفي هنا بذكر أن هؤلاء النقاد الثلاثة يتفقون في تقييمهم الأدبي لهذا العمل الدرامي .

يقول محبوب بن ميلاد : «إن لغة المسعدي تشبه في الكثير لغة كبار الأدباء العرب مثل أبي الفرج الأصفهاني والقاضي التنوخي ، وتتميز أيضاً بأنها لغة حديثة . بهذا المؤلف بدأ المسعدي حقبة جديدة في تاريخ الأدب العربي . ثم إن لغته الخاصة تُعْضِي على دراما «السد» مسحة خيالية مثل مسحة الميثولوجيا الأغريقية ، بل ليس هناك مؤلف عربي آخر يتغلغل رغم حجمه المحدود إلى جوهر الوجود وإلى مأساة الحياة الإنسانية .

أما طه حسين فيتحدث عن براعة المسعدي الفنية وسيطرته الفائقة على ناصية العربية . ويشير طه حسين مثل ابن ميلاد - إلى المضمون الرمزي لهذه القصة التمثيلية ويقيم هذا العمل

هذا الانقسام دون أن نلمس أثر ذلك في أعمالهم ، والمثل الكلاسيكي لهذه المجموعة هو المسعدي ، ففي أعماله يتألف التراث الفرنسي (وربما أيضاً الأوربي) والتراث العربي معاً ويكونان وحدة طبيعية تحمل قناعة الحياة ذاتها .

منذ فترة قريبة عالج «أوستل Ostle» في مقال قصير في مجلة «الأدب العربي» Journal of Arabic Literature (١٩٧٧) مسرحية للمسعدي «السد» ولكن هذا المقال لا يضيف الى معرفتنا الكثير .

وفي الوقت الذي يرى فيه «فون جرونباوم» وطه حسين وفريد غازي أن هذا الدراما تحمل مسحة التراجيديا الاغريقية ، يرى «أوستل» أن السخرية والتقليد الساخر يعمان هذا المؤلف ويطبعانه بطابعهما .

وأياً كان الأمر فـ «السد» عمل بعيد الأغوار يمكن تفسيره من وجهات متعددة . غير أنه لا يمكن الجدل في أن مشكلة القدر تشكل محوراً رئيسياً فيه ، فلنحاول في التالي أن نتعمق في هذا العمل ، ولنبدأ بتصوير محتواه ثم ناقش آراء النقاد العرب المذكورين ، وتفسير المسعدي ذاته لمؤلفه ، وفي النهاية نقدم تفسيراً له وفقاً للموضوع الذي اخترناه لهذا الحديث .

المضمون :

نستطيع تصور هذا العمل الأدبي تمثلية إذاعية أو فلماً سريالياً ، فمن الصعب بسبب بنيتي (تكوينه) أن يُقدّم على خشبة المسرح .

وينقسم هذا العمل الى ثمانية مناظر تتدرج من حيث الحدث الدرامي وتتصاعد في النهاية الى ذروة الحدث المأساوي .

ومضمون الكتاب هو باختصار كالآتي :

المنظر الأول : في هذا المنظر (الصورة) نرى غيلان وميمونة ، وهما الشخصيتان الرئيسيتان ، وهما أيضاً زوجان أو متحابان ، وبالمثل مثقفان كما تفصح عن ذلك أحاديثهما ، تراهما يصعدان الجبل كي يحطان أمام كهف وينصبان

خيمة للمبيت . وهما يتدرجان في حديثهما الى دور أحلام اليقظة والخيال في حياة الانسان . وتُعبّر ميمونة عن تخوفها من أن أحلام اليقظة قد تأتي على غيلان . أما غيلان فيحاول أن يقتنمها بضرورة الايمان بالفعل . وسنعود فيما بعد الى مضمون هذا الحوار .

وهما إذ يتحدثان تطرق سمعهما أصوات أو «هواتف» خفية تتعرف عليها ميمونة بأنها أصوات «الصاهباء» ، أصوات آله الشمس والقيظ والجفاف ونبيها الذي يمارس عمله بين الناس في السهل ، ويتملك ميمونة الاحساس أن هذه الأصوات تحدّرها من شيء ما ، أما غيلان فلا يخشى شيئاً ما إننا يرمي الناس بتواكلهم وتراخيهم وعجزهم . لماذا لم يسعوا منذ قرون طويلة الى تخزين مياه الميون المتدفقة في منحدرات الوادي ومياه الأمطار الجبلية عن طريق بناء سد من السدود ، لماذا نكفوا عن تحويل هذا الوادي الجاف الى أرض خصبة ؟ ففيلان يحمل في نفسه هذه النخلة مصمماً على أن لا تموتة عقبة ما عن تحقيقها .

في المنظر الثاني يظهر رهبان «الصاهباء» وهم يؤدون مراسيمهم الطقسية ، وتكون هذه المراسيم من احتفال راقص تصبح تراثيل بدائية غير مفهومة ، وتنتهي ببهول شملة «الصاهباء» فوق وعاء مملوء بالماء . وصاحبه التضرع الى النار والتضرع يهدم السد وإسقاط اللغات على غيلان .

وفي المنظر الثالث تسرد ميمونة حلماً رأت في المنام ، فقد رأت سداً قد شُيد من جماجم آدمية ، وحين استناثت بنيلان جاوبها صوت هاتف أنها قد نادته قبل الأوان ، فجمعته لم تصل بعد . وفي النهاية يهب الجبل فينال على السهل ويدك كل شيء دكاً ويدفنه تحت الانقاض .

أما المنظر الرابع فينبط عليه الطابع السريالي .

حتى هذا المنظر تصاحب الحدث الدرامي أصوات وظواهر تتخطى الطبيعي والمألوف ، فطوال هذه المناظر يتحدث «البنل» الذي يرافق ميمونة وغيلان ، أما في هذا المنظر فإن الأحجار تتحول بعد أنصراف ميمونة وغيلان الى جوارى تسخر في

ويهنف : نعم ، سنخضع القبيلة والنبي وحتى الصاهبا
وسنخدمهم جميعاً لبناء السد «وخدمة ما أراد الانسان من
خلق» .

في المنظر السابع نلتقي من جديد بغيلان وميمونة .
يعلن غيلان أن السد قد أوشك على الاكتمال ، ويكرر في
ثقة قائلاً : « الليلة هي ليلة الفوز ، ليلة الفلاح والنصر » .
ولكن ميمونة تواجهها بما يتمثل في نفسها من شك : « الليلة
ليلة الخيبة والسقوط » ، فسدك خدعة وتغريب بالنفس ، أما
مياري فتجسم « غرورك وغيك » .

وفي المنظر الثامن والأخير تتكاثف السحب وتهب
زوبعة أشبه بكارثة كونية . وتحمل الماصفة غيلان ومياري
الذين قد فقدوا الاحساس بالواقع ، بل هما في غيبها
يحسبان هذه اللحظة هي لحظة الفوز ، على أن ميمونة أيضاً
التي اعتقدت أنها تستطيع النجاة بالرجوع الى الوادي ، تقف
حائرة بلا مهرب . فالأرض تنشق وتتناهى تحت قدميها
هاوية ، أما البغل المشدود الى الصخرة فيظل في مكانه سالماً
بلا خوف أو هلع .

تحليل النص

لا جدل في أن كتاب المسعدي « السد » يماثل مشكلة القدر ،
فها هو فرد يشور ضد ما في الكون من فقر وضيق وبأساء ،
ويحاول بالعمل الخلاق التغلب على هذا النقص ، ولكنه
يُمنى في النهاية بالفشل .

تحمل هذه القضية الأساسية في طياتها قضايا أخرى
فرعية . فكفاح غيلان ليس ثورة ضد قدر فردي وإنما هو
انتفاضة ضد قدر جماعي ، أو بتعبير أصح ضد موقف هذه
الجماعة وما ترتكن اليه من عقيدة تحملها على الخضوع وقبول
معطيات القدر دون تفكير أو مراجعة ، وإن كانت تستخلص
أيضاً من هذا الخضوع قوتها (أو قدرتها على الحياة) . وبالمثل
يدور النقاش أيضاً حول علاقة الفرد بالجماعة وحول علاقته
بالموروث ، ويدخل في هذا الاطار السؤال عن نشأة الدين

حديتها من الانسان ومن قلة صلاته وتماسكه . ويردد حجر
من الأحجار «إنجيل الصاهبا» ، على أنه حين يقرر أن «يُعلم»
الانسان ، تحول الصاهبا بينه وبين ما أراد .

المنظر الخامس : قد مضت أشهر ستة منذ أن نصب غيلان
ميمونة الخيمة أمام الكهف . تسعى ميمونة صرف غيلان عن
الاستمرار في بناء السد ، وتناشده أن يكرس نفسه للحياة
الحقة . . أي يكرس نفسه للحب ولحياتها المشتركة .
وتواجه بالمصاعب التي عاقت بناء السد طوال الأشهر الستة
الماضية : « فقد سُرقَت المُدَد وذهبت الحى بنصف الماملين
وتدفقت المياه فجرفت جزءاً من السد ولم تنقطع الحوادث
في شهر ما ، ولكن غيلان لم يأس أو يئس وإنما عرف
لكل نكبة دواءً » ، على أنه إذ يود أن يري ميمونة السد ، يرى
كيف أن العمال يهدمون السد الذي كاد يكتمل ، وتعلق
ميمونة على ما ترى قائلة : « هذا ما كنت أخشى » .

أما المنظر السادس فهو أطول مناظر المسرحية ، ويصور
نقطة التحول في المسرحية . ففي هذا المنظر تظهر شخصية
نسائية جديدة غير ميمونة التي جسمت حتى الآن شكوك
ومخاوف غيلان ، كما يشير هو ذاته الى ذلك أكثر من مرة .
قبل ذلك تحكي ميمونة قصة شاعر قد استغرق في ملذاته
وشبهاته حتى انتهى به الأمر الى الجنون وتقول ميمونة لغيلان :
« أنت تحب هذا الرجل لأنه نقيضك » .

وتروي ميمونة أيضاً قصة رحيلها الى « أهل القبيلة » ، وكيف
أنهم باستسلامهم للقدر يمثلون القدوة الكبرى ، وتحذر
غيلان بأن التماهي هو نذير السقوط ، وتصف الشجاعة بأن
القدرة على قبول الشيء في نقصانه وعجزه (الشجاعة بأن
ترضى بنقصانك وعجزك وقصورك) . وتقول : « إن العمل
الخلاق يجب ألا يؤدي الى تحطيم الذات » . وهي إذ ترى أن
جميع ما قالت لا يؤثر في غيلان ، تعلن أنها قد ملّت
قصة السد وتشج بوجهها عنه باكية . وتظهر « مياري » ،
كأمرأة كاملة الجمال ، معلنة كيف أن غيلان بحزمه وكفاحه
الدائب قد أفتنمها بما يأتي . فساعة العمل الخلاق قد دقت
كما تبشره الآن ، وتعلن أنها ستخلق المواقف والاعود
وستُشيء السد والحب ، وينشد غيلان هذا الأمل الطوباوي

وطبيعته ووظيفته وحول قضية الطبيعة والتكنولوجيا ، وتشكل أيضاً قضية المرأة وقضية العلاقة بين الرجل والمرأة محوراً هاماً من محاور القصة .

ولكن جميع هذه القضايا تظل معلقة دون أن تحسم بشكل واضح ، ومن ثم فإن ابن ميلاد لا يجانب الصواب حين يأخذ على المؤلف أنه يثير الكثير من القضايا الفلسفية دون أن يحل واحدة منها .

وقد يرد على النقد بالإشارة إلى أن حل قضايا الفلسفة ليس من مهام الأدب ، بل لعل من مزايا كتاب «السد» أنه لا يهبط إلى مستوى الأدب التعليمي أو الأدب الهادف . فهو يترك الأسئلة دون جواب نهائي ، ويعرض الأجوبة في صورة أصدقاء ، ويدعو القاري أن يختار ما يراه من حلول .

إذاه قضية الدين على سبيل المثال نرى تفسيراً ماركسياً يقابله تفسير تقليدي ، فعقيدة الصاهباء تبدو كبنية قوية أو أيديولوجية بدائية تعكس علاقات الإنتاج في ذلك الوادي الصحراوي الجاف .

وفي بداية المسرحية تقارن ميمونة وقفة البغل المتعب بوقفه المصلّي المتعب وتسمي غيلان «إله البغل» ، ولكن فيما بعد نراها قد تقبلت وظيفة الدين التي تبين للأنسان حدة وما له . ونراها تذكر غيلان بذلك ، وتعبد كلمات النبي التي سمعتها في القبيلة ، فتقول : «ولسان النبي وأصواته رحمة ، لأنها تنذر كل حي بما عُضي له من شأن في حياته وترسم له حده ..» وتذكره في النهاية بالقوة والشجاعة اللتين يستمدهما المؤمنون من قناعاتهم واستسلامهم ، وهو ما لا يستطيع غيلان فهمه .

ويبلغ التفاوت في المواقف ذروته وحدته للمأساوية في الخلاف حول قضية بناء السد . . في البداية لا تعارض ميمونة في بناء السد وإن خالفها الشكوك ، بل اتنا في المنظر الأول نسمع حديثاً حول الخيال ، فميمونة ترى أنه شيء ضار ، كدود «أكل أكل» يهدد الإنسان ، في حين أن غيلان

يؤكد بأن الخيال صديق وشريك . ونرى غيلان يواجه الإيمان أو التسليم بالوجود ، يواجهه بالكفاح من أجل تحقيق الممكن ، أي الإيمان بالفعل .

تنظر ميمونة إلى التكبيلات والمقبلات التي تعوق بناء السد باعتبارها إندثاراً من الطبيعة والقدر «الصاهباء» ونبي «الصاهباء» . هؤلاء جميعاً يريدون أن يقتنوا غيلان أن يكتفي بالسد الذي لم يكتمل ، وأن يحتفظ بالسد المكتمل كامكان أو حلم . ولكن غيلان غير مستعد أن يطاطم الرأس وأن يخضع لضربات القدر وأن يترف بحدوده ، وإنما يقول مصرّاً : «بل الكفر بالنواميس والحدود والعراقل وإنكار المعجز والاستسلام . ونفي المدم هو الإيمان بالفعل . . .»

ولكن هذا التطلع يبدو في نظر ميمونة كلون من النفي والافتئات والتعالي ، فتقول له : «إنك النفي» وتقول مرة أخرى فيما بعد : «مياري ، غرورك وغيك» .

وفي الواقع ، حين يقرر غيلان ومياري أن يخلقا العواصف ، وحين يملن غيلان أنهما سيخضعان الآلهة بالأسواط وسيجبرانهما أن تخدم ما خلق الإنسان ، فهذا هو عين الافتئات والاعتراض .

ومن جانب آخر نرى المؤلف يعطي شخصية غيلان ومياري ويضفي عليهما سحراً مساوياً في اللحظة التي يتخذان فيها هذه القرارات الجسورة ، وهو ما لا يتناسب مع نعمتهما بصفة الفرور والافتئات بالنفس . أما ميمونة فإنها ترى نهاية غيلان ومياري وسط تلك المصافة الكونية باعتبارها تأكيداً لهاؤها ولرؤياها . ولكن غيلان ومياري يعيشان هذه النهاية وكأنهما يصعدان إلى رحاب عليا وكان حلمهما قد تحقق . وفي مقابل ذلك تبدو ميمونة التي تنفصل عن غيلان خلال المسرحية رويداً رويداً وتؤمن بتلك الأصول المحذرة - وكأنها قد أصابت واتصرت . ولكنها أيضاً تخيب ولا تعني ثمرأ ، فهي كما أشرنا من قبل حين تلوذ بالوادي ، وهو رمز الأمان ترى هذا الوادي وقد تناهى بعيداً .

وهكذا يرجع المؤلف في النهاية - كما يبدو - من كفة غيلان ، ذلك الذي يؤمن بالفعل إيماناً ثالياً ميتافيزيقياً وليس إيماناً مادياً ، كما تؤكد كلماته :

« لو اجتمعت الأكون لترخي وتقتل لما أصابت غير أسراب الطيور وجماعات الناس وقطعان الغنم .. ولما من كان واحداً أوحداً فإذا صمقته الصاعقة فهو الذي أهلك الصاعقة . »

فالسؤال المحوري في هذه الدراما هو عما كان يقوم به غيلان من فعل وهذا يعني ما يسمى اليه الإنسان لاختضاع الطبيعة بواسطة التكنولوجيا ، وبالتالي تغيير معطيات القدر ، وعما إذا كان هذا المطلب من باب الافتتات والتي ، أم أن الأمر على العكس أي أن هذا المطلب هو الذي يجعل من الإنسان انساناً بالمعنى الأسمى والأصيل لهذا اللفظ . ولكن المؤلف كما أشرنا من قبل يترك هذا السؤال بلا جواب شاف .

ليس من الغريب إذن أن هذه المسرحية قد أثارت النقاش ، خاصة وأن السؤال عن طبيعة الفعل الإنساني من القضايا الأساسية في الإسلام في الماضي والحاضر . وسنعود فيما بعد الى هذا الحديث . فلنتأمل أولاً كيف يرى مؤرخو تاريخ الأدب الذين ذكروا من قبل مسرحية المسعدي .

يقول طه حسين - وهو أشهر النقاد الثلاثة - بعد أن قرط كتاب للمسعدي من جانبه الأدبي :

علينا كي نستوعب هذا العمل أن ندخل في الاعتبار عاملين : العامل الأول هو أن هذا الكتاب يعكس الحالة السياسية المتدهورة في تونس في تلك الحقبة التي وضع فيها الكتاب ، وهي حقبة الاستعمار الفرنسي لتونس ، والعامل الثاني هو أن هذا العمل الأدبي قد اضطلع بطابع الوجودية الفرنسية ، فقد تأثر دون شك بالكاتب الفرنسي « كامو » وبالتحديد - كما يذكر طه حسين - بكاتب « كامو » « أسطورة سيزيفوس » (سيزيف) و « سوء التفاهم » .

فغيلان يشبه بمحاولاته المستمرة لبناء السد دون جدوى

بطل الأسطورة الاغريقية التي استخدمها « كامو » كرمز لفلسفته العدمية . ولكن المسعدي في رده على طه حسين قد دفع بطلان هذا التأثير وبطلان تفسير روايته الدرامية بهذا المعنى . فهو لم يقرأ أعمال كامو المذكورة أسطورة « سيزيفوس » (سيزيف) و « سوء التفاهم » الا بعد تأليف « السد » بأعولم كثيرة . ثم إنه لم يتأثر بكامو بالدرجة التي تأثر بها بغيره من الكتاب الفرنسيين . ولعل الأفكار التي استقى منها ألبرت كامو هي نفس الأفكار التي تأثر بها كتاب آخرون قد عرفهم مثل : فاليري ، اندريه جيد ، وبودلير ، ومالرو . هذا بالإضافة الى أن غيلان يختلف عن سيزيفوس ، فهو وإن فشل في النهاية فيما أراده من فعل ، ففعله لا يخلو من المعنى والمغزى .

هدف مسرحية « السد » - كما يقول المسعدي - هو أن يصور الطبيعة الخاصة لقضية الإنسان الشرقي المسلم إزاء الفعل . فهو - على الرغم من وعيه الدائم بأن الحياة فانية وأنه لا يقاء إلا لله - إلا أنه مطالب أن يقدم على الفعل والخلق ، ومن ثم فهناك موقفان مختلفان ، الموقف الذي تمثله ميمونة والموقف الذي يمثله غيلان . الموقف الأول يتلخص في أن الإنسان حين تشرق الشمس يفكر في غروبها ، ومن ثم يدفعه زوال الأحياء الى اليأس والشك . أما الموقف الآخر فهو على العكس من ذلك ، فإن وعي الإنسان بقصور الحياة يوظف فيه الرغبة في الفعل ويعمل من هذه الرغبة .

قد يدهشنا هذا التفسير بعض الشيء فهو لا يتفق مع التكوين الحقيقي لشخصيتي غيلان وميمونة ، فميمونة لا تأس إزاء زوال الأحياء ، وإنما تريد أن تستمتع بالواقع للملوس من حولها ، وبالمثل فأننا لا نرى في شخصية غيلان أي بادرة تدل على تضاربه أو تناقضه بين الوعي بالفناء وأنه لا يقاء إلا لله وبين الرغبة في الفعل . وإنما الأوضح أن غيلان يواجه بديانة غريبة للملاح ويثور ضد هذه الديانة ، فهو يكافح ديانة « الصاهبا » ويضرب بتحذيراتها عرض الحائط ، في حين تأخذ ميمونة هذه التحذيرات مأخذاً

جاءاً . . وليس يوسعنا أن نفسر العاصفة المدمرة في النهاية إلا أنها انتصار للصاهبه .

ويأخذنا الشك كثيراً حين نرى المسعدي يصف غيلان بأنه إنسان متصوّف يسمى إلى «الوصول» والاتحاد ، وهي فكرة قد وردت أيضاً في حديث الشاذلي القليبي عن مسرحية «السد» . على أن هذا الناقد يرى عن وجه حق أن ميمونة تمثل الدهنية الشرقية (وإن كانت بطبيعة الحال لا تمثل المرأة الشرقية التقليدية) ، ويرى غيلان مجسماً لشخصية الإنسان الفاعل بمعنى «يتشبه» - على أننا نعلم الآن - على الأقل منذ محمد إقبال - أن رجل الفعل من الطراز الغربي والصوفي بتطلعاته الكونية لا يمثل بالضرورة تقيض . فقد حاول إقبال ، ذلك الفيلسوف والشاعر الإسلامي الكبير الذي تأثر بجوته ونيتشة وبرجسون ، أن يجمع في تصوّره للنموذج المثالي للإنسان المسلم بين مزايا ومعطيات فافست والخضر .

على أن الصوفي التقليدي لم يكن رجل فعل من طراز غيلان . ومن ثم نستطيع فهم أسباب رفض طه حسين تفسير المسعدي هذا ، الذي يصفه بأنه مصطنع . على أننا لا نستطيع أن نؤيد طه حسين فيما يذهب إليه من المقابلة بين سيزيفوس وغيلان . فـ سيزيفوس بالتأكيد ليس هو غيلان ، فهو كما يقول المسعدي يفعل شيئاً ذا مغزى يمنحه حتى اللحظة الأخيرة الكثير من السعادة والأمل . ولعل أكثر ما يدهشنا هو ما زعمه طه حسين من أن مسرحية «السد» تصوّر الوضع اليائس في الوطن التونسي تحت ظل الاحتلال الفرنسي ، وأنه لا سبيل إلى فهم المسرحية إلا من خلال هذا الوضع : بل هو يذهب أبعد من ذلك ويوصي المسعدي أن يُتشيء سداً جديداً وأن ينهي قصته نهاية إيجابية بعد أن زال هذا الوضع وبعد أن زال ما يدعو الإنسان إلى الأذعان والاستسلام . ولكن من الواضح أن تلك الديانة الجامدة البلهاء ، ديانة النار والمقط يعقوسها المتقادمة ونيبها الذي لا تراه العين وأصواتها المردعة لا تمثل المحتلين الفرنسيين ولا ترمز إليهم . وقد أخذ أيضاً ابن ميلاد على مسرحية «السد» طابعها التشائم ورأى أنها تصور اعتراضاً على الفعل ، بل

اعتراضاً على الحياة ويقول : «إنه لو كانت له قدرة المسعدي على التصوير لأخذ نفسه بمحاولة كتابه «سداً» جديداً ينتهي بالتوفيق والفوز» .

من الغريب حقاً أن المعلقين الثلاثة والمؤلف لا يناقشون تفسير آخر يلج على القاري المحايّد بعد صفحات قليلة من الكتاب ، وهو أن المسرحية تقدم من خلال ديانة الصاهابه تصويراً كاريكاتورياً للإسلام . هناك العديد من الأسانيد لهذا التفسير . من بينها أولاً تلك الكلمة المتكررة على صفحات المسرحية وهي «الاسلام» بمعنى الاذعان السلي للأقدار أي الاذعان للمقدرات الطبيعية ، ثم إن أصوات التي تطالب بالاسلام بمعنى الاذعان ، ويقول غيلان - ليمونة : من الضروري «أن تنكر التوايس والحدود والعراقل وكذلك أن تدفع العجز والاسلام» .

هذه هي طقوس رهبان الصاهابه التي تشبه في الكثير احتفالات «الذكر» في اجتماعات الدراويش التي ينتهي بالوجد والوصول ، وهذه هي لغة هذه الطقوس المتقادمة غير المفهومة التي تمرّض كما يبدو بلغة القرآن والحديث . ثم هناك بعض الاشارات القصيرة مثل «صدقت صاهابه» التي تشبه من حيث الوقع النغمي عبارة «صدق الله العظيم» . ثم بالمثل ذلك السؤال الذي توجهه ليمونة لغيلان إن كان قد وضع حجراً أسوداً في السد (كما هو الحال في الكعبة) ، أو ذلك السؤال الساخر الذي تسأله الأحجار إن كان النبي قد نفذ ارادته من خلال الاجماع (إجماع العلماء) .

وجدير بالذكر أن المسعدي يتناول أيضاً موضوعات دينية تناولاً نقدياً في أعماله الأخرى ، ففي «مولد النسيان» يبدو الحنين الميتافيزيقي كمنحرج أو ملاذ من الواقع وكامكان لنسيان الماضي الذي يمنح إلى الإنسان وكذلك نسيان الحاضر الذي يحاصر الإنسان . أما في «أبي هريرة» فإن المحور الذي ينتظم الأحداث هو قضية العدالة الإلهية ويبدو أن خلفية هذا المؤلف كتاب سارتر «الشیطان والإله الطيب» . ويبدأ الكتاب بذكرى من ذكريات الطفولة : فحين توفيت شقيقة أبي هريرة الصماء البكماء في عاها الثالث وقع في

ضرورة ممارسة جميع الشعائر المفروضة على عوام الناس .

كذلك ليس مخالفة الحدود الطبيعية غريباً على التصوف ، ولكن ليس ذلك بمعنى الفعل العقلائي الذي يأتيه غيلان وليس بمعنى تغيير معطيات الطبيعة من خلال التكنولوجيا وإنما اقتصاراً على مجال السحر الديني . ومن الدلالة بمكان أن عهد إقبال في تصويره لشخصية الانسان المسلم المثالي يذكّرنا على الدوام بشخصية المسلم المؤمن ، ذلك الانسان الكوني الذي يتخطى حدود المكان والزمان و«الذي يخترق بصرته النجوم» .

لا تصادف في التاريخ الاسلامي كثيراً ذلك الطراز من رجال الفعل الذي يجسّمه غيلان ، فالشخصيات التاريخية الكبرى هم رجال دولة وقواد وشعراء وفلاسفة ومتصوفون ، ولكن ليسوا بناة سدود . فالأعم أن تظل الطبيعة على ما هي عليه دون تدخل الانسان ، أما السدود فلم تُبنَ - هذا إن لم يجانبني الصواب - إلا في النادر - ومن بين السدود القليلة الشيرة التي تعود الى العصر الاسلامي السد الذي شيّده عضد الدولة على بعد ٨٠ كيلومتراً شمالي شيراز . وما زال هذا السد المسمى «بسد الأمير» صالحاً حتى الآن للاستعمال ، على أنه سد لأمر قد سقى نفسه غالب القدر ، ولذا فقد شكك علماء الاسلام التقليديون في إيمانه .

ليس لنا أن نؤكد أن المسعدي قد أدخل في اعتباره جميع هذه الموضوعات ، ولكن لا شك أنه عالِم قضية اسلامية هامة بكثير من السخريه والمزاح وبخيال شعري غني وأيضاً بأقصى درجات الجد . وهو ذاته يشير الى الخلفية الاسلامية لموضوعه حين يقول : «إن غيلان وميمونة يخشعان بدمهما ولحمها ومأساتها هذا الفهم الخاص الذي أحسبه شريعاً اسلامياً لماهية الانسان ومنزلة الانسان وقدرة الانسان وشرف الانسان من حيث هو إنسان» ، على أنه بصمت عن الأمر الأساسي وهو أن الصراع الذي يصوره هو صراع بين الانسان المستقل بذاته وبين الدين الذي يسلبه هذه الاستقلالية ويحرّمها عليه . إن كان الاسلام هو المقصود بديانة الصاهباء فإن مسرحية المسعدي التي لا تجيب على الكثير من القضايا ،

حيرة شديدة واعتقد أن هذا عمل من أعمال الشيطان ، ولكن قيل له إنما هو الله . وفي إحدى القصص المتأخرة يصاب البطل بالحمى فيهمس بلا ارادة : «فرعون أم الله ؟» وفي نهاية هذه القصة يضع المؤلف في فم أبي هريرة العبارة التالية : «أريد أن أعرف إن كان الخالق هو الله أم أن الله هو خالقي»^١ ويوجه المؤلف نقده الى الحرب المقدسة . ويصادفنا أيضاً شعور الاحتقار بالناس وكلمة إسلام بالمعنى السلبي للفظ .

في هذا الاطار لا بد أن ننظر الى قضية الدين في مسرحية «السد» . أما وأن الأحجار ترتل «إنجيل الصاهباء» ، فانتا نفسر ذلك بأنه بمثابة لفظة تدعو القاريء أن يفكر أيضاً في البيانات الأخرى ، على أن فريد غازي يرى أن هذا النص بالذات يشكل تقليداً سائراً للقرآن وأن المؤلف يصف هذه التراتيل بالإنجيل حتى لا يصدم القاريء في عقيدته .

وبالإضافة الى ذلك كما أشرنا من قبل فإن قضية الفعل من القضايا الرئيسية في «علم الكلام والعقيدة الاسلامية» . هل نحن أحرار فيما نأثمه من أفعال . يرد علم الكلام التقليدي على هذا السؤال بنظرية القضاء والقدر التي ترى أن جميع أعمال الانسان قد حُطّقت منذ الأبد وأن الانسان في لحظة الفعل يكتسب هذا الفعل . ومن البديهي أن القدرة الذاتية يصيبها على هذا الأساس شلل كبير ، كما نرى في تعاليم التصوف الاسلامي التي ترى أن مجرد تناول الدواء أو استشارة طبيب من الأطباء قد يمثل تدخلاً في قضاء الله .

لم يكن من المستطاع كسر حدة هذا الموقف المستسلم المتوارث للترتب على هذا الفقه اللاإرادي إلا برض هذا الفقه ذاته كما فعلت المعتزلة . ولكن هنا أيضاً كان من البديهي ألا يسمح بفعل ما يتعارض مع قوانين الدين .

قد لا تراعى أحياناً فروض الدين في التصوف ، ولكن لم يكن هذا بمعنى التمرد على الله ، إنما على العكس من ذلك كنتيجة لليقين أو الوعي بقرب الله الذي يرفع عن الانسان

من قضايا الوجود الانساني تتطلب من الجميع العمل المناسب لها .

لما وإن التدخل التقني في الطبيعة له مشاكله وأن الأيديولوجية التي تعارض هذا التدخل هي أيديولوجية تقليدية تنظر إلى هذه القضية من منظور ميتافيزيقي ، فقد أبرز التطور أخيراً ذلك بوضوح شديد . ومن البين أن التدخل التقني في الطبيعة ليس ضاراً في حد ذاته ، وإنما ما قد يرتبط بهذا التدخل من افتتات وغي وغرور ، أي أن القضية لا تكمن في ذلك السد الذي يُنشؤه غيلان ، وإنما في رغبته أن يخلق العواصف ، وهكذا - كما يبدو لنا - يشير المسعدي إشارة لطيفة إلى شهوة الإنسان القديمة التي نُوحت له بها الأفي في الجنة أن يكون مثل الله . وليس البديل لاستخدام التقنية الحديثة هو الارتكان السلبي إلى عقيدة تتجسم في طقوس خالية من المعنى ، وإنما الحل هو بشكل ما في موقف الوسط ، أي في استخدام إمكانيات التكنولوجيا من أجل صالح الإنسان استخداماً مسؤولاً . وهذا يعني استخداماً يرتكن إلى عقيدة ميتافيزيقية . ولكن لو أن المسعدي قد وضع هذا الحل في نهاية أمثوله لكان قد وضع عملاً تعليمياً ضعيفاً ، ولم يكتب هذه الدراما الغنية عن التناقض المساوي للوجود البشري .

تقدم جواباً واضحاً على سؤال هام وهو لماذا لم يكن التقدم التقني والتقدم في العلوم الطبيعية ممكناً في الاسلام قبل أن يقع تحت التأثير الأوربي . لأسباب بدئية ينكف المسعدي عن الاعتراف بهذه الأشياء . وبمثل فإن المعلقين على كتابه لم يذكروا أي دين يمثله عقيدة الصاهباء ، بل لعلهم قد تجنبوا عن قصد التعرض لهذا السؤال . وهذا انطباع يؤكد بوجه خاص تفسير طه حسين الذي لا يستند على أساس بأن ديانة الصاهباء هي رمز للاحتلال الفرنسي .

وعلى الرغم من ذلك فمن الخطأ أن نقصر قصة السد على العالم الاسلامي ، فالمسعدي يعالج قضية تدخل - رغم علاقتها الواضحة بالاسلام - في اطار القضايا الانسانية العامة ، ثم إن المسعدي قد تجنب الحلول البسيطة الرخيصة لهذه القضية .

فقضية التمرد ضد الأعراف والتقاليد المتقادمة والضمخات الاجتماعية والأيديولوجية غير المنطقية لا تبرز في السد كقضية اسلامية فحسب ، ولا تبرز كقضية تعارض بين حضارة الأصل وحضارة الغرب ، وإنما تبرز كقضية أساسية



neigte sich der tag fiel ein dunkler vorhang am himmel
mit lichtern wurde die kosmische gleichung geschrieben
widergespiegelt im wellenschimmer des dunklen meeres
auch ohne zu begreifen erlebten wir des lebens geheimnis

wir fragten nicht konnten nicht fragen
fragende und gefragte waren noch nicht gespalten

wir waren nicht allein götter waren mit uns
deren händen wir uns anvertrauten
götter bestraften götter bewahrten
götter machten satt und ließen uns schlafen
während die sonne aufging in gärten der götter
brach in unserer welt der neue tag an

glücklich waren wir wie freunde einig mit der welt
glücklich wie alle die ohne fragen leben

AN DER ZEITWENDE

unsichtbar senkte sich eine wand
auf die linie die wir unbewußt überschritten
vernebelt das vorher
jetzt eine legende

was kalt blies gegen unsere hand
was wir hinter der wand sahn
war's nicht die wiese über die wir gestern schritten
jetzt ein grüner pan
in alte wälder fortgeritten

helden die uns entgegenliefen mit bronzenen gesichtern
widergespiegelt an der unsichtbaren wand
im westen in sonne verwandelt
sinken hinter hohen bergen
helden mit bronzenen gesichtern
waren wir nicht sie noch gestern

und als wir mit letzter hoffnung beten
stürzen die tempel nacheinander ein
in ihre berge kehren götter
vergebens streckt sich unsere hand
gebete verhallen an der wand

wie versiegender wasser verzog sich
hinter die durchsichtige wand das gestern
uns blieb eine dürre welt
eines tages im leeren

angstvoll wandten wir uns ab von der wand
hoffnungsvoll sahn wir dem morgen entgegen
morgen er war noch nicht erschaffen der morgen

unsern kopf hoben wir zum verschlossenen himmel
der götter spuren vergingen

wir sind nicht mächtig zu schaffen
wir sind nicht fähig zu sterben

ein schrecken in uns eine einsamkeit
hinterlassen von fluten und wiesen
an unsere frauen klammerten wir uns

das rad der zeit rollte
uns näherte sich
ein noch nicht erschaffener morgen

wir sind nicht fähig zu sterben
wir sind nicht mächtig zu schaffen

MORGEN

es wird etwas geschehn morgen
sichtbar am verhalten
der pferde auf wiesen
sichtbar an stürmenden wolken
am wühlen der maulwürfe in der erde

sichtbar am eifer der ameisen
es wird etwas geschehn morgen
vielleicht eine knospe
vielleicht das fallende laub eines baums
vielleicht auch ein kind

gewahren wir auch nicht ganz das weite
sichtbar am flug der vögel
es wird etwas geschehn morgen
weniger wichtig als übermorgen
wichtiger als heute

Aus: Bülent Ecevit, Ich meißelte Licht aus Stein. Gedichte und zwei Essays.
Aus dem Türkischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Yüksel Pazarkaya.
Verlagsgemeinschaft Ernst Klett – J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart, 1978



بدري رحيمي ، حبيبي ، ١٩٧٤ .

BÜLENT ECEVİT · Ich meisselte Licht aus Stein

ZEIT OHNE FRAGEN

*unter menschen mutterseelenallein
waren wir nicht damals unsere welt war lebendig
lebendig war der wind der den fischer anrief
lebendig die wolken die den schuldigen anbrüllten
lebendig war der regen lebendig die erde
das blatt das die erde gebär aus regen*

*aus dem blatt das tier
aus dem tier den menschen
aus dem menschen die erde
zeugende natur
lebendig war die sonne lebendig der mond
lebendig die sterne
lebendig war damals unsere erde*

*durch fragen war noch nicht
das geheimnis der welt enthüllt*

فن الجيل المفقود

«للطبيعة»، حتى إن «فرن هفتمان W. Haftmann» يقول عن الفترة ما بين عام ١٩٢٠ و ١٩٤٠: «في المقدمة ساد في هذه الفترة التصوير الذي يستخدم صور الواقع والذي يهدف الى تصوير الواقع والتعرف عليه». على أنه ينكر أن هذا المنحى كان هو الأساس الذي صبح فن التصوير بعد التعبيرية بهذه الصفة، بل هو يقول أيضاً: «إن القدرة الفنية لهذا المنحى الحي لم تكن كافية حتى تطبع فن التصوير بعد التعبيرية بطابعها».

بدأ جيل الرسامين المولود في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحاضر في ممارسة فنه متجهاً اتجاهاً حاسماً الى الواقع، وذلك تحت تأثير صدمة الحرب العالمية الأولى. اتجه هذا الجيل هذه الوجهة الواقعية مستعيناً بذلك التراث الكبير لـ «فان جوخ» و «سيزان» ومستعيناً بالوسائل التصويرية الحديثة ومحاولاً تطوير هذه الوسائل. وقد عبر عن هذا المنحى بوضوح شديد مؤرخ الفن فرتر شمالنباخ Schmalenbach «كما أرى فان هذا اللون من ألوان التصوير لم يفهم ولم يوصف حتى الآن كتيار أساسي واسع المدى. وقد نسي هذا الفن الآن بحيث يبدو من الصعب أن نوضح ماذا نقصد به، ومن الصعب أيضاً أن نطلق على هذا الفن اسماً واضحاً، فنن التصوير الذي نتحدث عنه هو فن جديد وثبتكر من حيث محاولته تصوير المحسوس...». ويمضي إشمالنباخ في حديثه، فيشير الى مراجع هذا الفن ويذكر من بين ما يذكر أسماء «سيزان Cézanne» و «فلامينك Vlaminck» و «ماريه Marées» و «مُنخ Munch». ويصف هذا الفن الحي بأنه «فن متوسط متدل، يتسم الى درجة بعيدة بالانساق، ويحتل هذا الفن في معظم البلدان الآن مكان الصدارة بحيث تبدو الأساليب الأخرى من أساليب

آن الألوان لكي تكون صورة مفصلة عن فن التصوير في القرن العشرين في ألمانيا. لفترة طويلة نظر الى فن التصوير التجريدي باعتباره محور تطور فن الرسم في هذا القرن. على أننا الآن في وضع يمكننا من استيعاب الانجازات الفنية التي اخلفت عن الانظار نتيجة للحكم النازي ولكارثة الحرب وتقسيم ألمانيا. من قبل أعيد الاعتبار الى فن التصوير التعبيري للحقبة السابقة على بداية الحكم النازي عام ١٩٣٣. ولكن بهذا أعدنا اكتشاف جزء فحسب من ذلك الفن الذي وصمته النازية «بالانحلال»، أما فن الجيل التالي الذي ناهض التعبيري واتجه الى الواقعية فلم يخلف فحسب في ظل «الرايخ الثالث»، وإنما ما زال حتى الآن مجهولاً.

إنسمت الأساليب الفنية التي نشأت ما بين مطلع القرن الحالي والحرب العالمية الأولى بطابع «روحي»، بمعنى أن «الروحانية» قد شكلت العنصر المشترك بين هذه الأساليب. وبهذا المعنى يقول «فرائس روه Roh» في مؤلفه «فن التصوير الألماني من عام ١٩٠٠ حتى الآن»: «من منظارتنا الآن، أي من مسافة ما، تبدو لنا جميع الأساليب الفنية في هذا القرن وكأنها أوجه مختلفة للفنون المضادة للزعة الطبيعية Antinaturalismus». وهذا هو الواقع، على أن المرحلة الابداعية لمراجعة الوسائل التصويرية للحركة الطبيعية قد انتهت على أقصى تقدير عام ١٩٢٠. فهل يعني ذلك أن جميع ما طرأ من محاولات وأساليب في ميدان الفنون التشكيلية لم يعد أن يكون معارضات للحركة الطبيعية؟

يتفق جميع النقاد والدارسين للفن الألماني في العشرينات والثلاثينات أنه قد حدث بعد الحرب العالمية الأولى تراجع عن الحركة التعبيرية، وبالتالي تراجع عن الحركة المناهضة



تېدور روزنبور (من مواليد ١٩٠١) .
«مصلّي في مدفن في رادويل» . زيت على كنان . ١٩٦٥ .



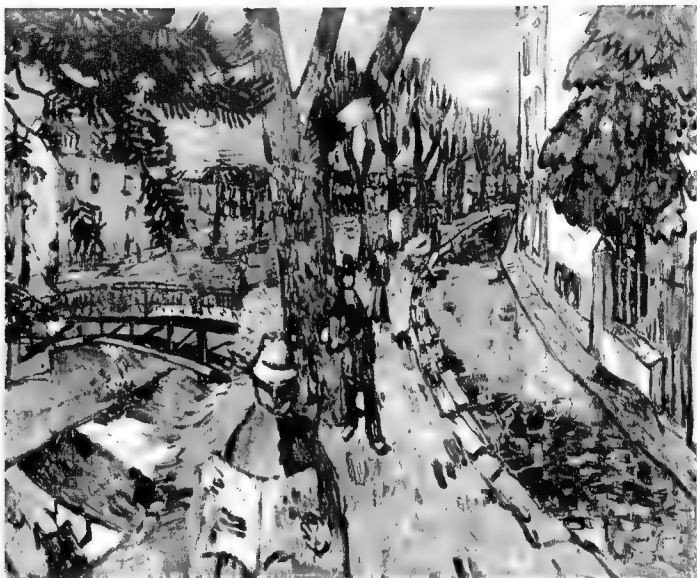


فرز نيزاج (من مواليد ١٩٠٤). «دجاج نائم»، زيت على كان، ١٩٥٣،
جالري كرتر، كلاين فورت.

▷ أوتو بانكوك، «صديقات»، مقطع ملون، ١٩٥٨.



هرمان تويغر (من مواليد ١٨٩٤)، «عش يوم»، زيت، ١٩٦٢، جالري
شرف ألمانيا، دجنزبورج.



هنر مایودن (۱۹۰۱ - ۱۹۶۰) ، «شاطی» درایوم فی فرایبورج» ،
زیت علی کتان .

فن التصوير هامشية .

ويصف هذا الفن عن حق بأنه من جانب فن يستهدف «العرض» ومن جانب آخر فن ينحصر في ذاته أو «لا يستهدف هدفاً ما» . ما هو السبب أن فن التصوير المذكور هذا ما زال على هامش الوعي رغم أنه من حيث المبدأ والمرتبة الفنية يتفوق على ما عدله .

تحتاج الإجابة على هذا السؤال إلى منظورين ، إلى المنظور التاريخي ، أي النظر إلى وضعية الجيل الذي حمل لواء هذا الفن ومصير هذا الجيل ، وإلى المنظور الفني ، أي النظر إلى هذا الفن من وجهة مستواه العقلي والأسلوبي . على أننا لا نستطيع فصل هذين الجانبين عن بعضهما ، فهما متداخلان متشابكان في الكثير .

وُلد الجيل الذي جاء عقب جيل التعبيرين ما بين عام ١٨٩٠ و ١٩٠٥ . وبعد الحرب التي اشترك فيها أغلب أبناء هذا الجيل ، بدأ هؤلاء الفنانون التصويريون كاششين غير معروفين ممارسة فن التصوير بجانب أعمال الفنانين التعبيريين الذين يكبرونهم بأعوام قليلة فحسب . وما كاد يبرز هؤلاء بأعمالهم في نهاية العشرينات حتى وجدوا التربة قد أعدت للسياحة الثقافية النازية . كان متوسط عمر هؤلاء الفنانين نحو ٤٠ عاماً عام ١٩٣٥ .

وهكذا نرى كيف ظهروا على مسرح الأحداث في مرحلة متأخرة نسبياً من العمر ، وفي مرحلة حرجية من الوجهة التاريخية السياسية . فالفنان عادة ما يكون قد اكتسب شهرة في مثل هذا السن . أما هم فكان عليهم الآن أن يختفوا جميعاً مع روادهم القلائل (مثل س ج ، وفالتر بيكر ، وإيفالد ، وفرانك ، وكوت ، وليبه ومايودن وآخرين) أو كان عليهم أن يهاجروا إلى خارج ألمانيا (مثل بومير ، وبركله ، وجانص - إينر ، وليبكشت ، وموريو ، وشفيرين وفوليم وآخرين) . وخلال الحرب العالمية الثانية كن على الكثيرين منهم أن ينظم مرة ثانية لسنوات في صفوف الجيش . ومنهم من لم يعد من الحرب ، ونحو ثلثيهم فقد أعماله السابقة من جراء الحرب .

أما تعبير «الجيل المفقود» فيعود إلى ذلك الانقلاب الذي لا مثيل له في التراث الحضاري الألماني الذي حدث بعد عام ١٩٤٥ (ولا يغير من ذلك أن بعض هؤلاء الفنانين قد ظهر بعد الحرب بشهرة محلية مثل هوت وكوس وتويرير برلين ، وجريم ومرفلت في هامبورج ، وبانكوك في دوسلدورف ، وجاير وهينجر في شوتجارت ، وريستر في فرايبورج ، وأيجنر وبالغه وهابلمان ولخسر وآخرون في جنوب ألمانيا) .

فلنحاول أن نوضح هذه الظاهرة بتفسير موقف هؤلاء الفنانين وهم إذ ذلك في نحو الخمسين من العمر وبالرغم من ذلك فما زالوا بعيدين عن الأضواء ، وجدوا أنفسهم إزاء جيل جديد في منتصف الثلاثينات من العمر يشق طريقه الطبيعي ويبعدهم عن مكان الصدارة . وبالإضافة فقد وجدوا أنفسهم في وضع غير طبيعي إزاء الجيل المتقدم عليهم ، وجدوا أن شهرة هذا الجيل ما زالت تلقي بظلالها عليهم . ثم أن الحاجة الملحة إذ ذاك ، الحاجة إلى التعرف على تلك الفنون المضطربة أو «الموصومة» في ظل النازية قد دفعت بالكثيرين إلى اكتشاف جيل التعبيريين . كان أعلام هذا الجيل الأخير مشهورين إلى درجة ما . وهكذا أدى هذا الموقف إلى تلك النظرة الأحادية ، وهكذا لم يكن في الإمكان إعادة اكتشاف فناني الجيل الذي خلف التعبيرية ، فقد كان هؤلاء في أول الطريق أو في طريقهم إلى الصعود (مثل برجر - برنجر ، وهربرجر ، وب ، مادر ، وأولده ، وفايس ، وفيسكي) .

ظل هذا الجيل مجهولاً ، ولم يمكن هذا بفعل تأمر ما أو نحو ذلك ، وإنما كان تبعاً للعديد من الأسباب البسيطة العادية ، من بين هذه الأسباب هو اندثار جميع محلات الفنون الهامة خلال حقبة «الرايخ الثالث» ، وطرد أغلب الخبراء العاملين في المناصف ، وهجرة الكثير منهم ، بالإضافة إلى هجرة الكثير من النقاد وتجار التحف ، ثم التغيرات الاجتماعية العميقة التي حدثت بعد عام ١٩٣٣ .

لقد أدت هذه الأسباب جميعاً إلى انقطاع أو اختلال التراث الحضاري في ألمانيا ، وهو ما لم يحدث منذ حرب الثلاثين عاماً في القرن السابع عشر . هذا على خلاف ما حدث في

إذا جميع المحاولات المتكررة لحياء الأساليب الفنية المناهضة للطبيعة حتى الحاضر .

استعان جيل الواقعية الجديدة عن وعي بالأساليب الفنية السابقة على التعبيرية ، ووجد ما يشد أو بعض ما يشد عند فان جوخ ، وسيزان ، وشيخ وكورنث ، وكذلك عند بكمان وكوكوشكا . ووجد مطلبه بوجه خاص عند سيزان الذي حاول أن يخلق على اللوحة بالألوان وحدها المكان والمنظور والموضوع . كان سيزان بمثابة تحد كبير لهم . وفي الوقت الذي حاولت فيه جميع اتجاهات الفن الحديث أن تسلك طريقاً مغايراً لفن التصوير بالمعنى المتوارث (« لا أريد التصوير » هكذا قال مكس إرنست) يحاول جيل ما بعد التعبيرية أن يستوحى أو يستلهم صورة الواقع للمعاش بواسطة وسائل التصوير وحدها .

لم يحاول هذا الفن - كما هو الحال عند أتباع النزعة الطبيعية - أن يقدم صورة مطابقة للواقع على اللوحة ، وإنما استهدف أن يصور الواقع وأن يفسر هذا الواقع ، أي اجتهد أن يكون فناً واقعياً بالمعنى الحقيقي . وقد حاول هذا الجيل أن يحقق أهدافه أيضاً باستخدام وسائل التصوير المعروفة في الفنون الحديثة ، ومن ثم فإن واقعية فنائه تختلف عن واقعية القرن التاسع عشر ، وفي واقعية تختلط بها عناصر تعبيرية وربما نستطيع أن نصف الموقف الفني الأساسي لهذا الفن منحنى «واقعي تعبيرية» أو «واقعية تعبيرية» . فهو فن من فنون المرح والتأليف ، هو ربط ابتكاري لمنجزات تاريخية مختلفة ، ومن ثم فهو فن صعب ، وبالمثل فمن غير السير أن نقيم هذا الفن أو أن نقرظه كما هو الحال في الفنون التحليلية الواضحة المعالم . ولا يتسم هذا الفن بالغرابة أو الجوح ، وإنما يبدو معتدلاً بحيث يصعب النظر إليه كظاهرة جديدة كبيرة متسقة كما يقول إشمالنباخ ، وإن كان كذلك .

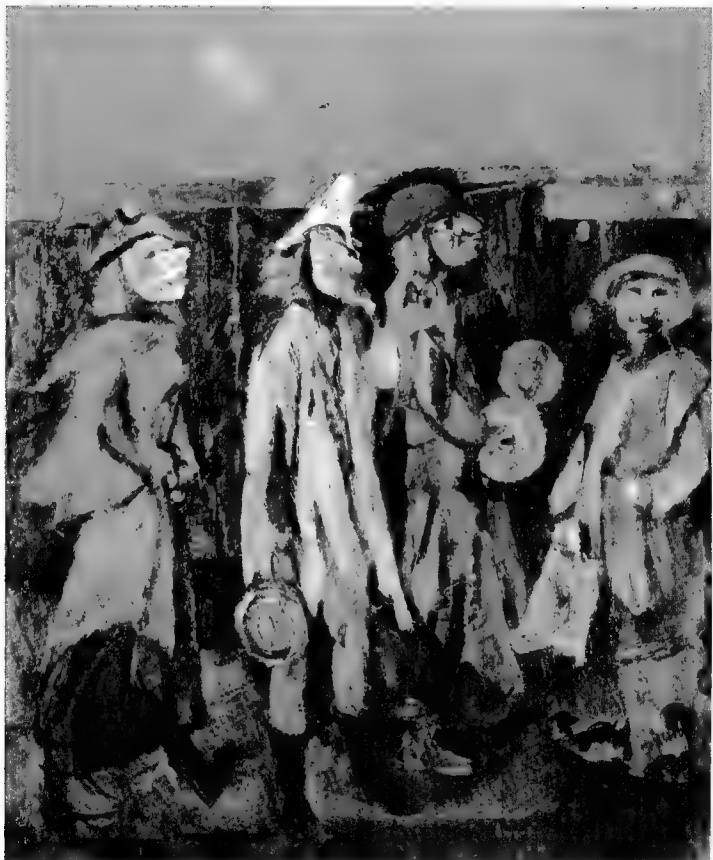
ولذلك تبعت كثيرة . إذ نجد أن بعض الملتحقين إلى «الجيل المفقود» ، أولئك الذين يمكن تبويبهم تحت مصطلحات «الموضوعية الجديدة» أو «السرالية» ، أو «التجريدية» قد

جمهورية ألمانيا الديمقراطية حيث كان من المستطاع إنقاذ الكثير من هؤلاء الفنانين من النسيان وذلك باسم ترك «اليومانزم» (ومن بين هؤلاء ناجل ، جرونديج ، كفيرنر ، روزناور ، رودولف ، وفي المقام الثاني كاسل ، هسروك ، يوخر ، كرتشمار ، لانجر ، ه. ت. ريشتر وشيخند) . ويختلف الأمر كذلك في النمسا حيث تمتع بعض هؤلاء الفنانين التصويريين بشهرة كبيرة (مثل بوكل ، برج ، فرنيوس ، لوتس ، بيغر ، فانتشول ، شتينهات وأخرون) .

أما في ألمانيا الاتحادية فقد كان الاستعداد بطيئاً متردداً لقبول إنجاز هذا «الجيل المفقود» ، لا نستطيع أن نشرح ذلك بأسباب تاريخية فحسب ، فمن الضروري هنا أن ندخل في الاعتبار الجانب الآخر من المشكلة ، أي الجانب الفني الحضاري .

دخل هؤلاء الفنانون التصويريون الذين ولدوا في نهاية القرن الماضي ومطلع القرن الحاضر الحلبة يصارعون الفن التعبيري لجيل الآباء ، على أنهم أيضاً دخلوا الميدان يمارضون أو ينامضون هذا المنحى الفني دون أن يدركوا روح العصر . لقد رأى أغلب نقاد الفن ومن بينهم «روه» تطور الفن الحديث من منظور بعينه ، رأوا أنه يتجه وجهة واضحة إلى التجريد ، ولاتقصارهم في فهم الفن كتعبير عن روح العصر استعانوا بالعلوم الحديثة التي تتجه بتزايد مستمر إلى التجريد لاثبات أن تطور فن التصوير هو في الوصول إلى التجريد الكامل ، بل أنهم اعتبروا سيادة التكنولوجيا في عصر الصناعة دليلاً على ضرورة أن يتجه الفن وجهة تكنولوجية . إن فقدان الحس بالواقع عند الإنسان المعاصر يجد مصادراً له في جميع تلك التسميات الشيرة التي تمارض «الطبيعة» أو المذهب الطبيعي بوجه عام .

أما الواقعية الجديدة في فن التصوير التي نشأت منذ العشرينات فإنها قد ارتأت وظيفة مغايرة للأعمال الفنية ، نظرت إلى الفن لا كتابع لروح العصر وإنما كمنافس له ، وهكذا بدأ الجيل الجديد كجبهة معارضة واحتفظ بهذا الدور



فيللم هيريم (من مواليد ١٩٠٤)، «ليلة رأس السنة في لوريب»، ١٩٦٥.

التجريدية أو الفن التجريدي *Abstrakte Kunst*
هو فن التصوير أو النحت الذي يحتفل بالأشكال والألوان ، دون أن يهتم
بواقعية الموضوع المصور ، فهو يرفض مبدأ المحاكاة . وتتطوّر كثير من الأساليب
الفنية تحت مصطلح الفزعة التجريدية في الفن .

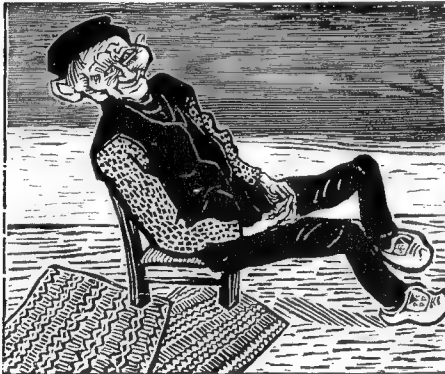
الطبيعية ، أو النزعة الطبيعية *Naturalismus*
للتصوّد بهذا التعبير في مجال الفنون التشكيلية - وأيضاً فنون الأدب - هو
كل منحنى أو نظرية تقول بأن على الفن « أن يحاكي الطبيعة كما هي من غير تكلف
أو تصنع ، علماً بطبيعة الحال بأن أسلوب هذه النظرية قد اختلفوا كثيراً في
فهمهم للتكلف ، كما اختلفوا في فهمهم لمعنى المحاكاة » .
ويوصف الفن الحديث عادة بأنه مضاد للنزعة الطبيعية والانسانيّة .

التعبيرية *Expressionismus*
نوعاً فنيّة وأدبيّة ترمي إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب
نحوها لا كما هي في الحقيقة والواقع .
وكانت اللبّاء هي ميدان لإدخالها - من بداية القرن الحالي حتى نهاية الحرب
العالمية الأولى على وجه التحديد ، والتعبيرية هي بوجه عام محاولة متطرفة
للاحتفاظ بأصالة التجربة الروحية ومطابقتها المباشر ، وقد تأثرت بالمذهب الجدسي
ونظرية « الذنقة الحيوية » *le vitalisme* للفيلسوف بيرسون ، وتأتي التجربة في هذا
المذهب في المقام الأول ، أما الشكل فهو ثانوي ويضبط لقوة التعبير أو التعبير .

خرج من ظلمات النسيان ، ولكن المجموعة الكبرى من
رسمي الواقعية التعبيرية ظلت « مفقودة » باعتبارها تمثل
منحنى متايراً لروح العصر . ولكن هؤلاء بالذات جديرون
بالاهتمام ، ليس فحسب من أجل موقفهم الصلب للمقاوم
وتمسكهم رغم كل المكدرات بأهدهم الفنية ، وإنما لأنهم
بفهمهم الواقعي التعبيري يقدمون جواباً أصيلاً على تحديات
الحقبة التي نعيش فيها .

المذهب الانساني (الهيومانيزم) *Humanismus*
لهذا المصطلح معان مختلفة ، على أنه يرتبط من حيث الأصل بالحركة الفكرية
التي قامت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، أو في عصر النهضة
الأوروبية . وقد تميزت هذه الحركة بمحاولة الرفع من المستوى العقلي الانساني ،
وذلك بخلق ثقافة حديثة . . . تتخطى التراث الديني المدرسي الجامد في القرون
الوسطى وترتبط بنتائج الحضارة اليونانية والرومانية القديمة .
ويوجه عام يميل المذهب الانساني من قيمة الانسان وقدرته العقل الانساني
والعقود الأساسية للانسان ، ويميل للمذهب الانساني عادة إلى اللطافة والتجريد
في التعبير .

بانكوك ، الصياد ، ١٩٥٢ . مأخوذة عن كتاب ريتز تيريمان ، « أوتو
بانكوك » ، دار نشر واسموت ، م.لن ١٩٦٤ .



الفنان اليمني فؤاد الفتيح

الأديب والفنان - أكثر تعمقاً ووضوحاً - حين يستعد الفنان أو الأديب عن مجتمعه الأصلي فترة ، أو حين ينظر الى مجتمعه من الخارج . قد لا تكون هذه بالضرورة قاعدة يستند اليها ، ولكنها ظاهرة متكررة تصادفها بوجه خاص بين أعمال الفنانين التشكيليين العرب الذين يعيشون في الخارج . ونذكر من هؤلاء بوجه خاص الفنان السوري برهان كوكوتلي والفنان اليمني فؤاد الفتيح والفنان المصري حامد عبد الله . ومهما يكن من أمر فقد نما فؤاد الفتيح كفنان في الخارج ، قبل أن يعود الى صنعاء في خريف عام ١٩٨٠ .

المضمون هو الذي يعطي لوحات فؤاد الفتيح طابعها الخاص المتميز ، وهذا المضمون يحمل بوضوح سمات البيئة الطبيعية والمعيشية التي نشأ فيها الفنان ، والمضمون في لوحاته ليس شيئاً مسطحاً خارجياً وإنما هو جوهر حضاري وعمق نفسي وتساؤل وحلم إنساني ، وفي النهاية لن نستطيع أن نفصل هذا المضمون عن الشكل الذي يأخذه هذا المضمون في اللوحة .

العيون

فلنتأمل تلك «العيون» التي تنظر منها الشخص ، وكأن كل ما يمثل بها قد تجتمع في حداثتها . العيون هي بؤرة اللوحة . وفيها تتجمع مقولة اللوحة . ولعل من العسف أن نحاول نقل ما تقوله هذه العيون الى لغة الكلام . فقدرة العيون على التعبير تتناسب طردياً مع امتناعها عن لغة الكلام أو ربما مع عجزها عن التعبير بالكلام أو الرغبة في الحديث بغير لغة الكلام . والعين وسيلة للتواصل التلقائي ، ويبدأ

ولد الفنان «فؤاد الفتيح» عام ١٩٤٨ في اليمن (قضاء الحجرية) .

أتم الدراسة الإعدادية في عدن عام ١٩٦١ والدراسة الثانوية بالقاهرة ، ثم التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٦٦/٦٥) لدراسة الأدب الإنجليزي ، غير أنه لم يلبث أن عاد الى صنعاء عام ١٩٦٧ .

ومن عدن انتقل الى العراق للدراسة بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة بغداد ، ولكنه أيضاً لم ينتظم في هذه الدراسة طويلاً .

وسافر الى أوروبا عام ١٩٧٠ من أجل دراسة الفنون ، وهناك تنقل من بلغاريا الى يوغسلافيا وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا الشرقية الى أن استقر به المقام بمدينة دوسلدورف بألمانيا الغربية حيث التحق بأكاديمية الفنون الجميلة قسم المسرح ، وقضى في هذا القسم عامين تحول بعدها الى قسم الحفر . في هذه الفترة الهامة من حياته بدأ فؤاد الفتيح يكتشف مواهب الحقيقة ووسائله التعبيرية وبدأ يشارك في الكثير من المعارض وبدأ يقيم معارضه الخاصة .

يكثر الحديث عن «الأصالة والمعاصرة» وعن «التجديد» و«الابتكار» و«الخلق» في مختلف الفنون ، ولعل هذا الحديث ذاته مؤشر من مؤشرات القلق وتعبير عن الحاجة الى الاحساس بالذات وتأكيدها . والقضية في جوهرها هي قضية العلاقة الجدلية بين الخاص والعالم وقضية السبق الأوربي في مجالات الصناعة والعلوم والفنون .

وأحياناً ما يبدو الاحساس «بالخاص» - أي الاحساس بالقيم الجمالية والنفسية والبيئية للمجتمع الأصلي الذي نشأ فيه



مُزَاد الفتيح ، حمالة الحطب ، ١٩٧٥
(استخدمت هذه اللوحة أيضاً كنكلاف للترجمة الألمانية لقصة الطيب صالح «عرس الزين») .



وادي النجف ، أطفال في اليمن ، خطوط دقيقة .



أمّ الفتح ، الأم .

التدرج بينهما . فالتدرج اللوني والخطي من عناصره التعبيرية الهامة التي تجذب عين المشاهد وتشعره بالثبات والاستقرار . على أن هذه المرحلة الأولى ، مرحلة الأبيض والأسود ، قد انتهت تقريباً بمودة الفتح إلى اليمن ، إذ انتقل إلى مرحلة أخرى يحاول فيها معالجة الفكرة بأسلوب جديد ، أو قل طرح الفكرة على اللوحة بطريقة مغايرة عما سبق .

ويوضح أسباب هذا التحول فيقول :

«يرادوني الآن نوع من القلق ، ويرتبط هذا القلق برغبة الفنان في الاستمرار والتجديد في نفس الوقت . وأنا أمارس عملي محاولاً التغلب على القلق أو حتى يتبدد القلق .»

في هذه المرحلة الجديدة التي تمتد إلى الحاضر يقوم فؤاد الفتح بدراسات وتجارب للوصول إلى ألوان أو تكوينات لونية جديدة تحل محل طريقة الخطوط والأبعاد التي استخدمتها من قبل في لوحات البعدين التي اقتصر فيها على الأبيض والأسود ، ويقول في هذا الصدد :

«حين تتأمل بعض لوحاتي تلاحظ اهتمامي بالملابس التي يرتديها الشخص ، فهذه الملابس تحتل مكاناً بارزاً . وأنا أطور نقوشاً من عندي فوق الثوب ، وهذه النقوش بمثابة رموز تعبر عن الجو الذي أصوره . فالملابس أو الثياب تنتشر في حيز اللوحة وتعطي اللوحة طابعها الخاص . وهذه الخطوط الصغيرة الدقيقة تتداخل وترابط في اللوحة وترتفع بها ، أو تصبغ عليها نوعاً من الروحية والانسجام .»

«وتلاحظ أنني أستخدم الآن ألواناً مختلفة ، وأنني قد استوحيت في لحي بعض سور القرآن ، كل سورة في لوحة . نعم إن تربيته الإسلامية دينية ، ولكنني أعالج أو أتصور أنني أعالج في هذه الألواح القرآنية قضايا معاصرة ، فأنا أعيش أيضاً في الحاضر وفكري مستمد من الحاضر ، وأحاول هنا في هذه الآيات القرآنية أن أعبر عن تلك القضية الجدلية الصعبة ، قضية العلاقة بين الأبدى والزمني .»

العودة إلى اليمن

منذ عودته إلى اليمن يعمل فؤاد الفتح مديراً لإدارة الفنون التشكيلية بوزارة الاعلام والثقافة بصنماء . وقد كانت مهمته

الفنان فؤاد الفتح هذه اللوحات يرسم العين أولاً ثم رسم ما حولها ويضيء هكذا حتى يتم اللوحة . ومن أبرز لوحات «اليمن المعبرة» : لوحة «لعمركم يمنية» و «فتاة واقفة» و «الصيد» و «المرأة والبيت» و «المرأة المحببة» و «الحياة الشعبية» . . .

وحين تختفي الشخص من اللوحة تبرز الطبيعة اليمنية ، وهذه أيضاً تبرز بطريقة خاصة مميزة من خلال الخطوط الدقيقة المتوازية ، المتقاربة والمتباعدة ، وتبرز كسطح منبسطة متدرج وتكتسب أعماقها من خلال التدرج فحسب ، ولكنها دون أبعاد الخيز والمكان المألوفة . في بيئة قد شكلها قلم الفنان من تكوينات متعددة ، ويغلب عليها العنصر الزخرفي الذي هو طابع الفنون الاسلامية والفنون الشعبية بوجه عام .

ولعله من الواضح أن فؤاد الفتح فنان متأمل متمثل ينتج بتؤدة وهو بشكل ما يعبر من الداخل أكثر مما يعبر من الخارج ، وتمتاز موضوعاته عادة بالسهولة والبساطة أيضاً ولكنها أيضاً بساطة صعبة ، شديدة الأصالة ، لا تعرف الجنوح إلى التزييف أو التعقيد وبهذا المعنى يقول فؤاد الفتح في حديث له :

«إنني لا أستطيع نقل زيف الحضارة تحت شعار المعاصرة في الفن . . . وأحذر من السير خلف الفن الغربي أو التأثير به تأثراً مباشراً . فخلق مدرسة للفن العربي للمعاصرة اعتبره واجبي المقدس ، وطريق الأصالة الفنية هو الطريق الوحيد أمامي للوصول بفننا إلى ما يستحقه من مركز سليم . . . فالأصالة هي الركيزة الثابتة حين يقف الشكل بجانب المضمون الإنساني جنباً إلى جنب» .

فلنتذكر أن هذه قناعة قد عبر عنها هذا الفنان اليمني بفنه قبل كل شيء . ولنتذكر أن الذي يصيغ هذه الكلمات فنان قد تعلم في الغرب واكتشف طريقة وأدواته التعبيرية خلال دراسته في الغرب .

الخطوط والألوان

ألوان الفنان فؤاد الفتح في مرحلته الأولى هي في الأغلب الأسود والأبيض مع استغلال جميع الظلال التي يتيحها

الى وطنه الشرقي والى بيته الأصلية يحس بانزعاج وربة ،
ويضيق بالكثير من الظواهر وكأنه يراها لأول مرة ،
في حين أنه قد عاش فيها طويلاً . ولكن يبدو أنه يعيش
فيها ، ولا يراها بوضوح . مثال ذلك عامل الزمن ، فأنت
تحس أن الزمن لا يلعب في حياة الناس دوراً كبيراً ،
أو أن الناس لا تهتم بعامل الزمن . ولكن الانسان العائد
يتأقلم مع بيئته الأصلية من جديد ، وبالتدريج يتخلص من
إحساس الانزعاج هذا الذي أشرت اليه .

وحتى عودتي الى اليمن كانت تجربتي محصورة في الرسم على
القماش والورق . أحسست بعد ذلك بالرغبة في استخدام
مواد جديدة للتصير ، وأحسست بالحاجة الى مادة فيها عنصر
للمقاومة الذي يحد من حركتك ، ودون شك فللمحجر مقاومة
شديدة وكأنه يدعوك الى شحذ قواك الى أقصى الحدود .
ومن ثم أقبلت على ممارسة فن النحت الذي لم أمارسه من
قبل . »

في البداية إنشاء هذه الادارة ، بهدف جمع شمل الفنانين
التشكيليين ، وتنظيم المعارض في الداخل والأشتراك في
المعارض في الخارج ، وتوفير الامكانيات المختلفة لتنشيط
الفنون التشكيلية ، فبدون هذه الامكانيات وبدون اتساع
ميادين النشاط من العسير أن تروج الحركة الفنية .

على أن الفنون التشكيلية في اليمن لها ترك طويل ، أو
هي فن قديم يمارسه البعض بطريقة متوارثة ، يمارسه
كحرفة من حرف البناء وكجزء من أعراف المجتمع اليمني .
ولنترك الكلمة لفؤاد الفتيح للمحديث عن خبرة العودة الى
بيئته الأصلية :

« لاحظت أشياء أخرى بعد رجوعي الى صنعاء لم ألاحظها من
قبل . تكاثرت علي المناظر والأحداث التي تواجهني كفتان
تشكيلي . فن النحت مثلاً يشكل عنصراً أساسياً في الفن
اليمني القديم ، وأقصد هنا النحت البارز في الحجر ،
وأدهشني ذلك أولاً . والانسان حين يعود بعد غيبة طويلة

Salah Abd as-Sabur Der Tod des Mystikers



فؤاد الفتيح ، شجرة ، خطوط دقيقة .
(استخدمت هذه اللوحة كتلاف للترجمة الألمانية لمسرحية صلاح عبد
الصبور «مأساة العلاج» .

على قسم اللغات الشرقية الذي وجه عنايته لدراسة قضايا الشرق الحديث .

من بين أعماله الباهة عن الهند نبرز بوجه خاص مؤلفه عن المورخ العربي «العربي» كما نشير الى ذلك «التقرير» الذي وضعه عن الهند ، وليس لنا أن نغفل أيضاً كتاب اجمرومية اللغة الهندوستية الذي أصدره بالاشتراك مع «إرنست بانيرت» ، وللأسف فقد ظهر هذا الكتاب المفيد قبل نهاية الحرب فلم يكفل له أن يعرف إلا بين القلة .

كمختصص أيضاً في القانون وجه شبيس عنايته الى قضايا الفقه المتعلقة بالأفراد والأغراض ، وأصدر لأعوام طويلة مجلة القانون المقارن . ونكتشف مجالاً آخر من مجالات اهتماماته القديمة من خلال تلك الأبحاث التي قام بها في ميدان أبحاث الحكايات الخرافية المقارنة . وفي حالات عدة اكتشف «أوتو شبيس» مصادر شرقية لبعض الأساطير الألمانية وساهم بهذا في توضيح مسالك تأثير العالم الاسلامي على أوروبا في العصر الوسيط .

وفي هذا الميدان تدخلت ترجمات «أوتو شبيس» للحكايات والأساطير التركية ، هذه الترجمات التي تطلعتنا على كنز حكايات وأساطير الشعب التركي . وإلى هذا المستشرق يرجع الفضل في كثير من رسائل الدكتوراه التي كتبت عن الأدب الشعبي في تركيا ، وفي هذا الاطار تدخل أيضاً أعماله عن مسرح المرائس التركي التي واصل بها دراسات بول كاله عن مسرح خيال الظل الشرقي .

ومنذ الفترة التي قضاه «أوتو شبيس» عام ١٩٢٩/١٩٣٠ في تركيا لدراسة بعض المخطوطات اهتم بجميع أوجه الحياة في تركيا الحديثة . وفي مقدمتها الأدب التركي المعاصر الذي عرف به في ألمانيا بعد الحرب من خلال دراسات عدة . وسار على هذا الدرب تلاميذه إذ واصلوا دراساتهم للأدب التركي الحديث . هذا على خلاف الأدب الفارسي بتراته الشعري الفني فلم يحظ باهتمامه ، وفي مقابل ذلك خص

في الخامس من أبريل هذا العام (١٩٨٢) أكمل «أوتو شبيس» Otto Spies عامه الثمانين ، وكان من المقرر أن يقام له احتفال كبير لتكريمه بهذه المناسبة ، ولكن مرضه المفاجيء حال دون ما خطط له تلاميذه وأصدقائه والعاملون معه . ولم يكفل له أن يستعيد صحته من هذا المرض ، ووافته المنية في أكتوبر من نفس العام .

ساهم «أوتو شبيس» لأعوام طويلة في صياغة الوجه العام للاستشراق الألماني ، واتسمت اهتماماته بالتنوع ورحابة الأفق .

ولد «أوتو شبيس» في «باد كرويتسناخ» ودرس العلوم الشرقية والحقوق ، ونال إجازة الدكتوراه عام ١٩٢٣ على يد المستشرق الكبير إنو ليتمان Enno Littmann الذي كان له الأثر الكبير على تلميذه ، وبعد عام أتم دراسة الحقوق ونال أيضاً إجازة الدكتوراه في الحقوق ، وأهل نفسه لمنصب الأستاذية ببون . وعمل بعد ذلك من عام ١٩٣٢ الى عام ١٩٣٦ في الجامعة الاسلامية «علي كره» ، وهي تلك الجامعة التي ساهم طلابها والعاملون بها بطريقة حاسمة في حركة تحرر مسلمي الهند .

والجدير بالاشارة أن علماء العربية الألمان قد درسوا في هذه الجامعة منذ عام ١٩٠٧ . وانتقل «أوتو شبيس» من «علي كره» الى «برسلاو» حيث خلف كارل بروكلمان C. Brockelmann في جامعتها وكان من تبعات الحرب والأحداث التالية عليها أن فقد شبيس في برسلاو جميع المواد العلمية ومواد البحث التي جمعها من قبل ، وقد ترتب على ذلك ضياع مجموعة المراجع والوثائق الباهة التي كانت لديه عن الاسلام في الهند . وبعد الحرب عاد الى بون وتولى فيها كرسي الأستاذية المخصص للدراسات العربية والاسلامية .

وغل «أوتو شبيس» حتى تقاعده أستاذاً بجامعة بون ومشرفاً

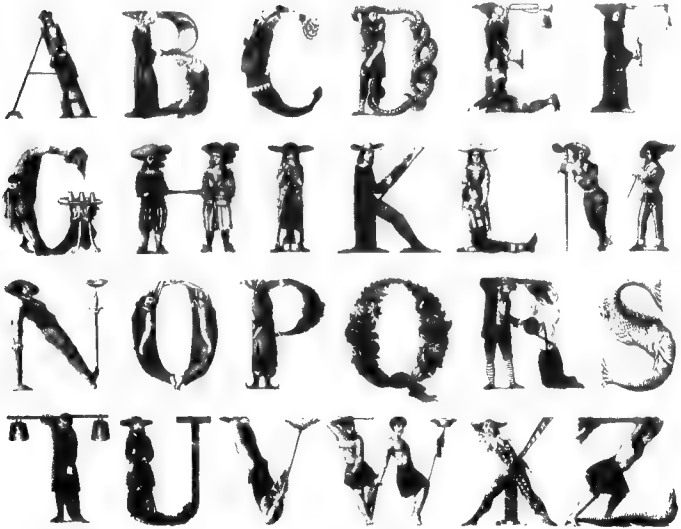
والتعاون إلى علم الشعوب والطب . وليس من شك في أن
«أوتو شيبس» سيظل من الأعلام في تاريخ الاستشراق
الألماني .

أقول وما يدري أنلس غدوا به
إلى اللحد ماذا أدر جواني السباب
وكل أمره يوماً سيركب كارماً
على النمش امتاق العدا والأقارب

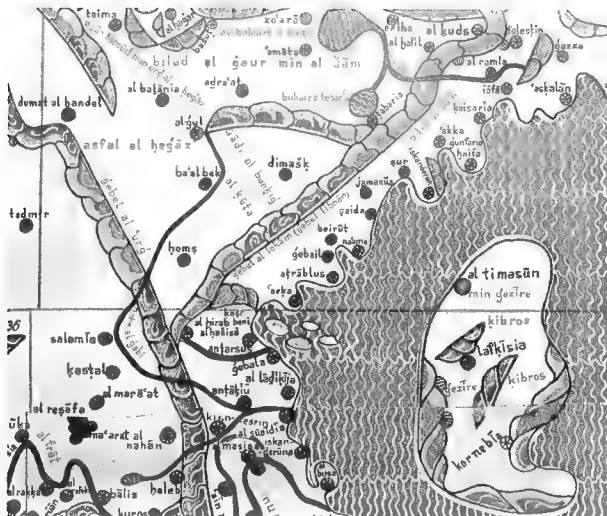
(محمد بن بشير الخارجي)

شيبس بعنايته في السنوات الخمس عشرة الأخيرة من حياته
تاريخ الطب العربي وساهم في نشر الكثير من الدراسات في
هذا الباب .

ويعكس المجلد الذي كرسه له خليفه الأستاذ فيلهلم هونريخ
Wilhelm Hoenerbach بمناسبة عيد ميلاده الخامس
والستين ، يعكس بما يتضمنه من موضوعات عديدة
اهتمامات «أوتو شيبس» المختلفة ، التي تمتد من اللاهوت



أبجدية ألمانية ، ترتيب الحروف وفقاً للأصل .



جزء تفصيلي من «خريطة العالم» للجغرافي العربي الإدريسي، عام ١١٥٤، مأخوذة من كونراد ميلر، «خريطة العالم للجغرافي العربي الإدريسي». دار نشر بروك هاوس، شتوتغارت ١٩٨١.

Neue Bücher über die islamische Welt

Die Bibliothek des Morgenlandes. Artemis-Verlag, Zürich und München: Das Vermächtnis des Islams. Band 2.

Tilman Nagel, Staat und Glaubensgemeinschaft. Geschichte der politischen Glaubensvorstellungen der Muslime. Band I: Von den Anfängen bis ins 13. Jahrhundert. Band II: Vom Spätmittelalter bis zur Neuzeit. Beide Bände sind 1981 erschienen.

Der Akzent dieser Reihe liegt heute auf dem Islam ausschliesslich. Ihr Verdienst kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Wieviel Mut gehörte damals dazu, sie zu beginnen und wieviel Weitblick! Schade, dass man auf «The Legacy of Islam» zurückgegriffen hat! Das englische Original erschien zuerst Anfang der dreissiger Jahre, die zweite Auflage vor

I

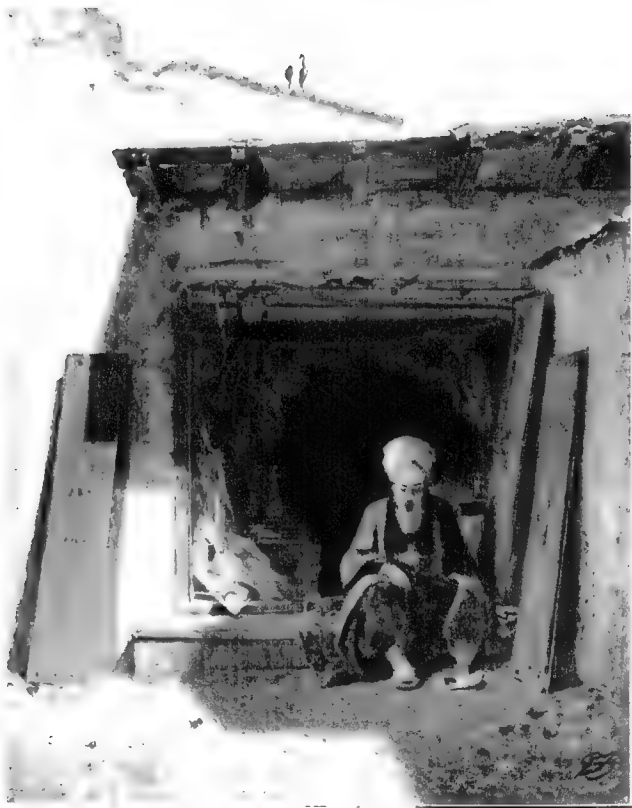
acht Jahren. Wie sehr aber hat sich das Urteil über den Islam gewandelt und über seine Kultur!

Im vorliegenden zweiten Band ist die Bedeutung z. B. der Kalligraphie nicht herausgearbeitet worden.

In der Bibliographie sind grosse Lücken, und man sucht vergebens nach den in den letzten Jahren erschienenen Werken über dieses faszinierende Thema.

Dass der Verlag den Bildteil aus der englischen Ausgabe weggelassen hat, wird man bedauern, bei aller Skepsis gegenüber dem Kleinformat.

Nach dieser Kritik soll mit Lob nicht gespart werden, daß der gleiche Verlag den «Klassiker» «Staat und Glaubensgemeinschaft im Islam», ein voluminöses Werk, mit bewundernswerter Akribie herausge-



كارل شينرليج (١٨٠٨ - ١٨٨٥) ، قهوة تركية .

bracht hat. Nur von solch einem Buch her kann der Versuch erfolgreich sein, den Islam begreifen zu lernen.

Gerhard Endress, *Einführung in die islamische Geschichte. Illustriert, Beck'sche Elementarbücher*. Verlag C. H. Beck, München, 1982

Wer sich Nagels Werk nicht mit genügend Zeit widmen kann, sollte zu dieser Einführung greifen.

Der Orientalist (Jahrgang 1939), an der Ruhruniversität, Bochum, beschränkt sich nicht auf die eigentliche Geschichte. Durch vorangestellte Kapitel wie «Europa und der Islam: Geschichte einer Wissenschaft», «Der Islam: Religion und Rechtsordnung», «Die islamische Welt: Gesellschaft und Wirtschaft», ist diese Geschichte in all ihren Perioden leichter zu verstehen.

Durch vorbildliche Sorgfalt zeichnet sich der «Anhang: Elemente der Quellenkunde» aus, bei genügender Rücksicht auf Sprache und Schrift, Namen und Titel, islamischer Zeitrechnung (durch eine ausführliche «Zeittafel» vervollständigt).

Hervorzuheben ist ferner die kritische, ausführliche Bibliographie (über 50 Seiten), die dem Leser wirklich weiterhilft. Alles ist unter heutiger Sicht und ohne Scheuklappen geschrieben.

Mit vielen Vorurteilen räumt auf: «Das Islambild des Mittelalters» von Richard W. Southern (W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1981), aus dem Englischen übersetzt. Der Autor lehrt Geschichte an der Universität Oxford.

In Diederichs «Gelber Reihe» erschienen von Annemarie Schimmel, Professorin für Islamkunde an der Harvard-Universität und Mitherausgeberin von «Fikrun wa fann» zwei Bücher, die authentisch unsere Kenntnis vom Islam vertiefen.

Erstens: «Und Muhammad ist Sein Prophet. Die Verehrung des Propheten in der islamischen Frömmigkeit.» Es bringt eine Fülle von Einzelheiten aus dem Leben des Propheten und erhellt seine Bedeutung für die Mystik und die Volksfrömmigkeit.

Die Texte, unmittelbar aus dem Arabischen, Persischen, Türkischen, Urdu, Sindhi, Paschto und Pandshabi übersetzt, reichen bis in die jüngste Zeit.

Zweitens: «Gärten der Erkenntnis.» Texte aus der islamischen Mystik. Hier auf den Sufismus konzentriert. Ebenfalls ist die Gegenwart in die Sammlung einbezogen.

Rotraud Wielandt, *Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl- und Theaterliteratur*. Bei-

rueter Texte und Studien. Band 23. Beirut 1980. In Kommission bei Franz Steiner, Wiesbaden.

Die umfangreiche Untersuchung – 652 Seiten – begann im Herbst 1971 und war nach drei Jahren fast abgeschlossen. Ihre endgültige Fassung gewann sie jedoch erst 1978. Die späteren Entwicklungen konnten nicht mehr eingearbeitet werden. Das Gesamtbild sei deswegen nicht wesentlich verändert worden, heißt es im Vorwort von 1980.

Die Arbeit holt weit aus, um den historischen Hintergrund zu schaffen. Napoleons Ägyptenexpedition macht dabei den Anfang. Die Auswertung arabischer Reisebücher mit Darstellungen von Europäern ist der erste Höhepunkt des Buches.

Nach diesem «Prolog» beschäftigt sich der I. Teil mit dem Wandel der thematischen Schwerpunkte in den Europäerdarstellungen bis zum Zweiten Weltkrieg. Abschnitt III,3 ist von besonderer Bedeutung: «Von der Fremdartigkeit zur moralischen Minderwertigkeit der Europäer», durch die Analyse von Taufiq al-Hakims Distanzierung vom europäischen Menschen. Im IV. Teil «Vom Zweiten Weltkrieg zur Gegenwart» ist das Thema Frau in ihrer «Geschlechtlichkeit» behandelt. Nur eine Frau konnte das so glaubwürdig tun.

Wen, obgleich grundlos, der Umfang des Buches zuerst abschreckt, sollte mit den «Schlussfolgerungen» (S. 591ff) beginnen. Der Abschnitt macht ihn mit einer eigenwilligen, gescheiten Persönlichkeit bekannt, die unsere uneingeschränkte Bewunderung verdient.

...

Annemarie Schimmel, *Islam in India and Pakistan. Iconography of Religions XXIII,9*. E. J. Brill, Leiden, 1982.

Annemarie Schimmel, *Islam in the Indian Subcontinent. Handbuch der Orientalistik*. E. J. Brill, Leiden, Köln, 1980.

Annemarie Schimmel, *German contributions to the study of Indo-Pakistani Linguistics · The German-Pakistan Forum*. Wiesenhofen 16, D-2000 Hamburg 67.

Das erstgenannte Buch enthält den Bildteil zum zweitgenannten Werk. Er ist eine Fundgrube selbst für den versierten Leser. Leider lässt das Bildarrangement mitunter zu wünschen übrig; bei der Bedeutung mancher Illustrationen wäre ein grösseres Format gelegentlich angebracht gewesen. Die Darstellung beginnt mit der frühesten Zeit, befasst sich alsdann mit der Epoche der unabhängigen Staaten und führt über die Zeit der Grossmogulen bis in die Gegenwart.

Mit besonderer Neigung und Kenntnis wurden Le-

ben und Sitten der indischen Moslems, die Heiligen und ihre Gräber und mystische Volkspoesie behandelt, dazu die Jahrhunderte nach Aurangzeb und die Reformbewegungen von 1857 bis 1906 dargestellt.

Im Anhang eine ausgewählte Bibliographie, ein «Index of technical terms» und ein weiterer von Büchern und von Eigennamen.

Wünschenswert wäre eine Übersetzung dieses ausserordentlichen und grundlegenden Werkes ins Deutsche und in andere Sprachen.

Dieser Wunsch gilt auch der dritten illustrierten Studie. Sie ist den deutschen Forschern des Urdu, den Pakistani-Sprachen, dem Sindhi, Panschabi, Paschto, Balochi, dem Brahui und den Hindukusch-Sprachen gewidmet.

Ein eigenes Kapitel gehört dem «Scholar Extraordinary» der Pakistani-Sprachen Ernest Trump (1828-1885).

Im Anhang u. a. eine Bibliographie.

Rudi Paret, Schriften zum Islam. Volksroman. Frauenfrage. Bilderverbot. Herausgegeben von Josef van Ess. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1981.

Der Verfasser, der vor allem als Übersetzer und Interpret des Korans, hohes internationales Ansehen genießt, wird hier als Forscher auf anderen Gebieten gebührend bekannt gemacht. Paret's Studien zur Frauenfrage aus dem Jahre 1934 haben an Aktualität gewonnen.

Josef van Ess lehrt Islamkunde an der Universität Tübingen; er sorgte für eine adequate Herausgabe der Schriften; sie sind nur eine Auswahl aus Paret's Forschertätigkeit.

Arnold Hottinger, Allah heute. Pendo Verlag, Zürich, 1981.

Der grosse Vorteil dieses verhältnismässig schmalen Buches besteht darin, daß es ohne Umschweife von der unmittelbaren Gegenwart, eben vom Heute ausgeht. Es gibt keine andere so kurze Einführung in den Islam, die das aus so viel Erfahrung und Kenntnis fertig bringt.

Von entscheidender Hilfe für den Leser sind die zahlreichen Texte aus der Vergangenheit und insbesondere aus der Gegenwart, etwa das Glaubensbekenntnis der Moslembrüder, die Texte von Khomeini.

Arnold Hottinger, seit 1961 Korrespondent der «Neuen Zürcher Zeitung» im Orient, ist «Fikrun wa fann» schon seit der Zeit, da die Zeitschrift vorbereitet wurde, verbunden.

■

III

Bassam Tibi, Die Krise des modernen Islams. Eine vorindustrielle Kultur im wissenschaftlich-technischen Zeitalter. C. H. Beck Verlag, München, 1981.

Der Verfasser, aus Damaskus stammend, lehrt an der Universität Göttingen internationale Politik. Er hat sich als Soziologe in der Entwicklungsländerforschung einen guten Ruf erworben.

Als Muslim stellt er die Religion in den Mittelpunkt, sucht von dort her nach einem Ausgleich zwischen technisch-wissenschaftlicher Zivilisation, ohne den Islam als Religion zu verneinen.

■

Von Hans A. Fischer-Barnicols Buch «Die islamische Revolution» erschien 1981 eine zweite Auflage; sie wird trotz der Verbesserungen die Diskussion um den Wert dieses Buches beleben. (W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart.)

■

Von Salah Abd as-Saburs «Der Tod des Mystikers», aus dem wir einen Auszug in «Fikrun wa fann» brachten, erschien die Buchausgabe im Verlag Edition Orient, Grummstraße 27, D-1000 Berlin. Sie ist bibliophil gestaltet. Das Umschlagbild stammt von Fuad al-Fu'aih (s. Inhaltsverzeichnis S. 1 dieses Heftes).

Unser enger Mitarbeiter Nagi Naguib steuerte die «Materialien» bei – sie erhellen die Dichtung wesentlich – die er auch übersetzt hat; denn sie geben einen Einblick in die geistigen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen in der islamischen Welt.

■

Ebenfalls von Nagi Naguib übersetzt ist der Roman «Das Hausboot am Nil», das mit einem Nachwort von Professor Fritz Steppat, Berlin, in der Aras Bookshop. S. Boustany, Cairo 1982 erschienen ist.

■

Konrad Müller, Weltkarte des Arabers Idrisi vom Jahre 1154. Neudruck des 1928 erschienenen Werkes. Brockhaus/Antiquarium, Stuttgart, 1981.

Diese Karte ist die reichhaltigste der im Mittelalter bekannten Welt. Urheber sind der mächtige Normannenkönig Roger II. auf Sizilien und der an seinem Hof als Flüchtling lebende arabische Fürst und Gelehrte Idrisi. Beide Männer haben sie in fünfzehnjähriger Arbeit geschaffen und auf einen silbernen Tisch gravieren lassen. Der Tisch existiert nicht mehr, wohl aber Abzüge davon auf siebzig einzelnen Blättern, die bruchstückartig in Büchern zu finden sind; sie wurden hier zu einem Ganzen zusammengefügt. (Fast vollständige Partien sind in den Bibliotheken von Paris und Oxford.) Der ausführliche und fundierte Kommentar von Müller bringt uns das achthundert Jahre alte Dokument nahe.

الفريد فرج الجراب

على ستارة متوسطة ، القاضي وخلفه الحاجب
وأمامه عن يمين ويسار الخصمان . الجميع مقننون

الحاجب : محكمة !

القاضي : في أي شيء جئتما ، وعلام تخاضعتما ؟ وأيكمما
للمدعي ؟

الأول : أيد الله مولانا القاضي . إن هذا الجرب جرابي ،
وكل ما فيه متاعي . ضاع مني أس فلن أتم
ليثي ولا اشتيت طعاماً ولا شرباً حتى وجده
مع هذا الرجل اليوم في السوق .

القاضي : (لثاني) ما قولك ؟

الثاني : سيدي ، خرجت اليوم للسوق وبرتقتي خادمي
وحملته هذا الجرب لكي تضع فيه ما نشتريه ،
فاذا بهذا الدعي للمتدي هجم علينا أمام الخلق
وانتزع الجرب منا وقال هذا جرابي وكل ما فيه
متاعي . فقلت يا معشر الناس خلصوني من
الظالم فقال الناس تذهبان الى القاضي . .

القاضي : (لأول) إن كنت تدعي أن الجرب ملكك فصف
لنا ما فيه .

الأول : سيدي . في جرابي هذا مرودان من فضة ومكحلة
من الذهب . ومنديل لليدين . وكنت وضعت
فيه شرايتين مذهبتين وشعدائين . وفيه أيضاً
ملمتين وطق واحد ومخدة . وإبريقين وصينية
وطشت وزلمتين ومغرفة وقصعة وامرأة قميدة
أجري عليها وجبة وبقرة لها عجلين وجمالاً
ونائتين وجاموسة وثورين وسبع وثملبين ومرتبة
وسريرين وقصرأ به قاعتين ومطبخاً له بابين
وجماعة من أصحابي ومراي يشهدون أن الجرب
جرابي .

القاضي : مهماً كان الذين تقوله ، فلا بد أن نسلم
خصمك .

الثاني : (متنظلاً) أعر الله مولانا القاضي . أنا ما في

جراي هذا الا قصر خرب وبيت بلا باب وعشة
للكلاب . وفيه للصبيان كتاب وشباب يلعبون
الكرة وفيه خيام للعسكر وقصر شداد بن عاد
وكور حداد وشبكة صياد وبنت حزينة وألف
فارس من أصحابي ، يشهدون أن الجرب جراي .
(ييكبي) يا مولانا القاضي ، إن جراي هذا
الأول معروف وكل ما فيه موصوف . في جراي هذا
حصون وقلاع ، وطيور وسباع ورجال يلعبون
الشطرنج . وفي جراي حجرة ومهران ورمحان
طويلان وهو مشتمل على نمر وأرنبين ومدينة
وقريتين وأعمى وبصريين وقسيس وشماسين .
وقاض مفتح العينين وشاهدين يشهدان أن الجرب
جراي .

القاضي : (لثاني) اعتدك ما تعنيف أنت ؟

الثاني : (يزداد غيظاً) أيد الله مولانا القاضي . أنا في
جراي هذا زرد وصفائح وخزائن سلاح وفيه
للنم مراح ويسائين وكروم وأزهار وتين وتفايح
وصور وأشباح وقناني وأقداح وعرائس ومناني
وأفراح وهرج وصياح وأصدقاء وأحباب وأصحاب
ومحابس للعقاب وندماء للشربا وعلنبور ونابات
وأعلام ورايات وصبيان وبنات وجوار مننيات
وقداحة وزناد وارم ذلت العماد وخشبة ومسمار
ومقدم وربكدار ومائة ألف دينار وإيوان كسرى
أتوشرون ، وأسوان وخراسان . وفيه أيد الله مولانا
القاضي ألف موسى ماضي تدبح أهل البهتان . .
(يتقدم ليتناول الجرب يفحصه من الخارج)

القاضي : قضية نحس وخصمان زنديقان . هل هذا الجرب
بحر بلا قرار أم هو كوكب جديد سيار . .
(يضع يده فيه ويخرج شيتين الواحد بعد الآخر
ويعلنهما) كسرة خبز ، وزيتونة .

من مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفه»
(النص الكامل بالألمانية - دار نشر الفرق - برلين)

Neuere Übersetzung aus der modernen arabischen Literatur: Alfred Farag, At-Tabrizi und sein Knecht. Übertragen von Nagi Naguib

ZWISCHENSPIEL/DER SACK

Vor einem mittleren Vorhang. Der Richter, hinter ihm der Gerichtsdienner, vor ihm zur Rechten und zur Linken die beiden Prozeßgegner. Alle maskiert.

Gerichtsdienner: Das Hohe Gericht!

Richter: Weshalb seid ihr hergekommen und warum streitet ihr? Wer von euch beiden ist der Kläger?

Erster Kläger: Gott stehe unserem Herrn Richter bei! Dieser Sack ist mein Sack, und alles, was darin ist, gehört mir. Ich habe ihn gestern verloren, mochte die ganze Nacht kein Auge zutun, begehrte weder Speise noch Trank, bis ich ihn heute bei diesem Mann auf dem Markt fand.

Richter zu dem Zweiten: Was sagst du dazu?

Zweiter Kläger: Herr, ich begab mich heute auf den Markt in Begleitung meines Dieners. Ich übergab ihm diesen Sack, damit er darin meine Einkäufe aufbewahrt. Unterwegs, vor der Menge, fiel dieser gewalttätige Lügner über uns her, entriß uns den Sack und behauptete, das sei sein Eigentum, und alles, was darin ist, gehöre ihm. Ich rief der Menge zu: Ihr Leute, befreit mich von diesem Übeltäter! Sie aber erwiderten: Geht zum Kadi!

Richter zum ersten Kläger: Behauptest du, daß der Sack dein Eigentum sei, dann beschreibe uns, was darin ist?

Erster Kläger: Herr, in meinem Sack sind Schminkstifte aus Silber, eine Augenschmink aus Gold und zwei Handtücher. Darin verstaute ich zwei goldene Becher und zwei Leuchter; außerdem zwei Löffel, eine einzelne Schlüssel und ein Kissen, zwei Krüge, ein Tablett und eine Waschschißel, zwei Tongefäße, ein Schöpföffel und eine große Schale. Darin befindet sich eine verkrüppelte Frau, der ich täglich ein Mahl spende, ferner eine Kuh mit zwei Kälbern, ein Kamel und zwei Kamelinnen, ein Wasserbüffel und zwei Stiere, ein Löwe und zwei Füchse, eine Matratze und zwei Bettgestelle, ein Palast mit zwei Sälen, eine Küche und zwei Türen, eine Freundesschar und ein Wucherer, die alle bezeugen, daß dieser Sack mein Sack ist.

Richter: Was auch immer, wir müssen deinen Gegner hören.

Zweiter Kläger im Zorn: Gott verleihe unserem Richter hohes Ansehen! In diesem meinem Sack ist nur ein zerfallener Palast, ein Haus ohne Tür und eine Hundehütte. Er enthält eine Koranschule für Knaben, darin spielen Jungen auch Ball, ferner Zelte für Soldaten und das Schloß von Schaddad ibn Ad, ebenso eine Schmiedeesse, ein Fischernetz, ein trauriges Mädchen und tausend Krieger aus meiner Freundesschar, die alle bezeugen, daß der Sack mein Sack ist.

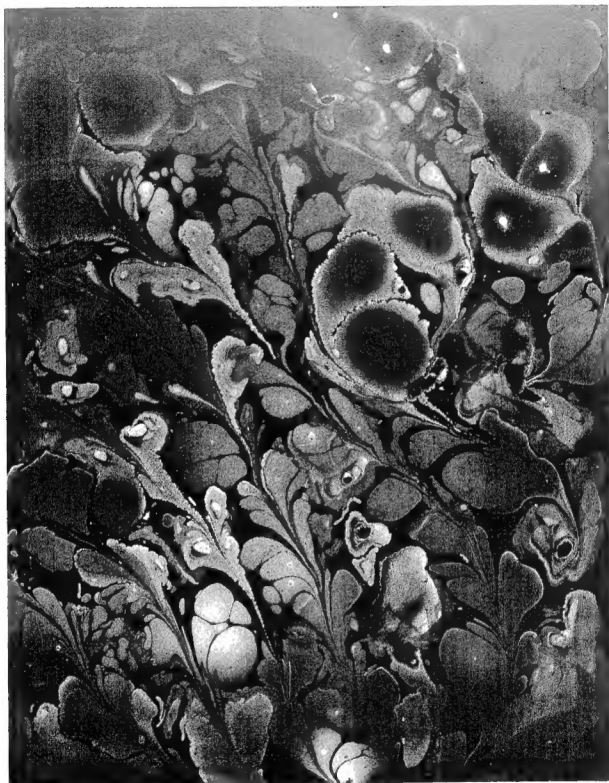
Erster Kläger weint: Unser Herr Richter, diesen meinen Sack kennt jeder, und alles, was darin ist, ist wohlbekannt. In meinem Sack sind Burgen und Festen, Vögel und Löwen und Leute, die Schach spielen. Auch sind darin eine Stute, zwei Fohlen und zwei lange Lanzen. Er beherbergt zwei Tiger und zwei Hasen, eine Stadt und zwei Dörfer, einen Blinden und zwei Sehende, einen Priester und zwei Ministranten, einen gescheiterten Kadi und zwei Zeugen, die bezeugen, daß der Sack mein Sack ist.

Richter zum zweiten Kläger: Hast du noch etwas dazu zu sagen?

Zweiter Kläger zorniger: Gott stärke unseren Herrn Richter! In diesem meinem Sack befindet sich ein Ringpanzer, Waffenbehälter und Waffenkammern. Für die Schafe sind darin Wiesen, auch Gärten, Weinberge, Blumen, Feigen und Äpfel, Bilder und Schattenbilder, Flaschen und Becher, Hochzeitsfeste, Singelager, Getöse und Geschrei, liebe Freunde, Kameraden und Genossen, Strafgefangene und Trinkgesellen, eine Mandoline, Flöten, Fahnen und Standarten, Knaben und Mädchen und singende Sklavinnen, Feuerstein und Feuerstab und Iram, die Säulenstadt; Holzbrett und Nagel dabei, ein Hauptmann und Stallmeister, hunderttausend Dinar und der Palast des Perserkönigs Anuscharwan; die Stadt Asman und das Land Chorassan. Darin sind – Gott schütze unseren Herrn Kadi – tausend scharfe Barbiermesser, die den Lügner die Hälse abschneiden.

Richter tritt vor, nimmt den Sack und untersucht ihn von außen: Ein Unglücksfall und zwei streitende Ketzer: Ist dieser Sack ein Meer ohne Boden, oder ist es ein neuer Planet! *Er steckt eine Hand in den Sack, zieht nacheinander zwei Gegenstände heraus und spricht:* Ein Stück Brot, eine Olive.

Aus: Alfred Farag, At-Tabrizi und sein Knecht. Schauspiel. Übertragen und herausgegeben von Nagi Naguib.
Copyright für die deutsche Ausgabe: Verlag Edition Orient, Berlin, 1982
Mit besonderer Erlaubnis der Edition Orient publiziert.



يوليا يودا ، ورق تركي اخضر ، ذهب على خلفية سوداء ، ورق خامس
مستقل ، ١٩٧٩ .

